ANTON GOSSWIN

ca. 1540—1594

SEIN LEBEN UND SEINE WERKE

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER HOFKAPELLEN IN MÜNCHEN UND FREISING.

VON

BRUNO HIRZEL

INAUGURALDISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE VERFASST UND DER I. SEKTION DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER K. LUDWIGS-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT IN MÜNCHEN VORGELEGT AM 1. FEBRUAR 1909.

MÜNCHEN 1909.

HANS SACHS-VERLAG (SCHMIDT-BERTSCH & HAIST).

ANTON GOSSWIN

ca. 1540—1594

SEIN LEBEN UND SEINE WERKE

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER HOFKAPELLEN IN MÜNCHEN UND FREISING.

VON

BRUNO HIRZEL

INAUGURALDISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE VERFASST UND DER I. SEKTION DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER K. LUDWIGS-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT IN MÜNCHEN VORGELEGT AM 1. FEBRUAR 1909.

MÜNCHEN 1909.

HANS SACHS-VERLAG (SCHMIDT-BERTSCH & HAIST).

Genehmigt auf Antrag der Herren Proff.
Dr. Sandberger und Dr. Lipps.

Inhalt.

I. Teil: Das Leben Gosswins.

1. Kapitel: Die frühe Münchner Zeit. Bis 1568.
2. Kapitel: Die spätere Münchner Zeit. Bis 1579.
3. Kapitel: Freising. Bis 1594.

II. Teil: Bibliographie der Werke Gosswins.

III. Teil: Gosswins Stellung in der Musikgeschichte. Seine Werke.

1. Kapitel: Die historische Stellung Gosswins. Allgemeine Charakteristik seines Schaffens.
2. Kapitel: Die Werke Gosswins.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548322_0078

Einleitung.

Zu dem Schülerkreise Lassos in München, aus dem, um nur die besten Namen zu nennen, Künstler wie Eccard, G. Gabrieli, Hoyoulx, Lechner, J. Pühler, J. Reiner hervorgegangen sind, gehörte auch Anton Gosswin. Aus zwei Gründen beansprucht dieser Meister ein besonderes Interesse. Einmal, weil er wahrscheinlich als der Schüler Lassos zu betrachten ist, der dessen Unterricht am frühesten genossen hat[1]), vielleicht schon zu einer Zeit, als jener selbst noch nicht allzu lange in München weilte. — Dann aber scheint Gosswin Orlando ziemlich nahegestanden, zu seinen treuesten Jüngern gezählt zu haben. Massimo Trojano bezeugt zwar in seinen Discorsi[2]), welche Liebe und Verehrung Lasso von den Mitgliedern seiner Kapelle entgegengebracht wurde, „messere Orlando . . . . da tutti ben voluto & amato per lo suo virtuoso e gentil procedere." Doch ist es immerhin ein Zeichen ganz besonderer Anhänglichkeit, wenn Gosswin, bereits ein Mann in den Vierzigern, in der Vorrede seiner Deutschen Lieder von Lasso als seinem „lieben praeceptor" spricht. Dieser kindlich-verehrende Ausdruck legt, zusammen damit, dass Lasso notorisch an dem Schicksal Gosswins starken Anteil genommen hat, den Gedanken nahe, dass dieser einer seiner bevorzugten Schüler gewesen sei.

Von dem Schüler aber führen die Fäden zurück zum Lehrer; auch auf ihn also kann diese Arbeit manches wertvolle Licht werfen. So dürfen wir hoffen, durch die Untersuchung von Gosswins Schaffen nicht nur zu erkennen, was Orlando seinen Schülern zu überliefern für gut fand, sondern auch dessen Schaffen selbst tiefer verstehen zu lernen.

I. Teil

Das Leben Gosswins.

1. Kapitel.

Jahr und Ort der Geburt Anton Gosswins sind unbekannt, doch ist die Möglichkeit vorhanden, ihnen bis zu einem gewissen Grade durch Wahrscheinlichkeitsgründe beizukommen.

Das Geburtsjahr ist in der Zeit von ca. 1535—1546[3]) zu suchen, und zwar ist 1546 die obere mögliche Grenze. Die Erwägungen, die mich zu diesem Ansatz führen, können an dieser Stelle nicht gegeben werden, da sie den Zusammenhang stören würden; sie werden weiter unten folgen. —

Was den Geburtsort des Meisters angeht, so tritt dessen Feststellung, selbst der nur angenäherten, bis heute der gänzliche Mangel an darauf bezüglichen Dokumenten hindernd in den Weg. Nur über sein Vaterland wissen wir sicheres, in welcher Stadt aber seine Wiege stand, kann nur vermutet werden. Gänzlich auszuscheiden ist zunächst die Angabe einiger Encyclopädien, dass Gosswin ein deutscher Komponist gewesen sei[4]): er war Niederländer. Das geht, wenn von der niederländisch anmutenden Schreibweise seines Namens in einem Teil der archivalischen Quellen abgesehen wird, aus einem Briefe des sächsischen Kantoreimitgliedes Bartholomäus van den Feldt hervor. Das interessante Schreiben, am 19. Januar 1580 an den Kurfürsten August von Sachsen gerichtet, wurde von O. Kade veröffentlicht[5]), ohne dass er erkannt hätte, um wen es sich darin handelt. Erst in einer späteren Mitteilung Th. Distels[6]) geschah dies. Distel wies darauf hin, dass die Angaben jenes Schriftstücks nur auf Gosswin passen können, dass also der Josquin des van den Feldtschen Briefes mit Gosswin identisch sei. Die Annahme ist vollständig richtig, doch irrt Distel, wenn er Feldt den Gosswin erst bei seinem (Feldts) Besuch in München kennen lernen lässt. Der kurfürstliche Sänger kannte ganz im Gegenteil unsern Meister schon lange, denn er ist niemand anderer

als der frühere bayrische Bassist Bärtlme Fanndenfeld[7]). 1570, als Albrecht V. den Status der Kantorei wesentlich einschränkte (s. später), wurde auch er „geurlaubt", mit ihm der Münchner Tenorist Wilbold Mader. Beide sind dann nach Dresden gegangen und finden sich 1590 in einem Etat der dortigen Kapelle mit einem Gehalt von 160 Gulden[8]). — Van den Feldt war vor seiner Verabschiedung lange Mitglied der Münchner Kantorei gewesen, er ist mit grösster Wahrscheinlichkeit der „Bertl Fell Niderlennd(er)" des Münchner Steuerbuchs von 1565: Gosswin musste ihm also genau bekannt sein, und zwar seit langem, nicht erst von dem flüchtigen Besuche des Jahres 1579 her. — So bekommt denn sein Zeugnis eine um so grössere Kraft, wenn er in jenem Briefe Gosswin einen Niederländer nennt (cf. die Beilage). —

Mehr Schwierigkeiten bietet der Versuch einer näheren Bestimmung der Heimat des Meisters. Soviel aber scheint sich zu ergeben, dass als sein Geburtsort nur Lüttich oder ein Flecken in dessen näherer Umgebung in Frage kommen kann.

Seit ungefähr 4 Jahrhunderten war ein Geschlecht des Namens in Lüttich selbst und seiner Nachbarschaft ansässig; es muss ringsum in grossem Ansehen gestanden haben und zählte im 12. Jahrhundert Aebte, Kanzler, Kämmerer zu seinen Mitgliedern[9]). Der Lütticher Lokalgerichtsschreiber Loyens sagt 1720[10]): „Depuis l'an 1300 jusques au siècle moderne, la Famille des Goesswin est très-connue dans cette Cité, pour y avoir possédé les premières charges, et quoi, qu'elle soit divisée en plusieurs Branches, il paroit qu'elles descendent toutes d'une même Tige, . . . quoi que le nom se soit écrit tantôt Gosswin, tantôt Goesvini, aujourd'hui Goeswin, ce qui n'est dans le fond toûjours qu'un même nom."

1376 begegenet der Name zum ersten Male unter den Würdenträgern der Stadt Lüttich; nach den Listen der Bürgermeister wird in jenem Jahre zum „Bourguemaître" gewählt Goswin de Flémale (Schloss in der Nähe Lüttichs), Ecuyer[11]). Fast 2½ Jahrhunderte hindurch kehrt nun der Name in den Reihen der Stadtoberhäupter wieder, in der Zeit von 1376—1606 lassen sich nicht weniger als 16 Bürgermeister

Goswin, Goeswin, Goessvin in den Verzeichnissen konstatieren. Der Zufall wollte es, dass 1583 beim feierlichen Einzuge des Bischofs Ernst in Lüttich, des Fürsten, in dessen Dienste unser Meister später eintrat, einer der beiden Ernst geleitenden Bürgermeister ein Georg Goswin war [12]). — Da das Geschlecht sich mit wenigen Ausnahmen nur in Lüttich und Umgebung, in Flémale, Ans usw. findet [13]), wird die Annahme, die auch Anton Gosswin von dorther stammen lässt, nicht allzuweit fehlgehen [14]).

Eine weitere Andeutung zur Lösung der Frage bringen Fétis [15]) und später van der Straeten [16]). Beide Autoren teilen mit, dass Gosswin, bevor er nach München kam, Mitglied der Kapelle des Fürstbischofs von Lüttich gewesen sei. Es wäre begreiflich, wenn zur Bildung der Kapelle zunächst die einheimischen Kräfte Verwendung gefunden hätten: damit ergäbe sich dann in jener Angabe eine brauchbare Stütze für die Hypothese, dass in oder um Lüttich Gosswins Geburtsort zu suchen sei. „Il fit partie de la chapelle du prince-évêque de Liége" sagt van der Straeten a. a. O. und verspricht, an anderer Stelle „diverses particularités inédites sur la carrière de cet artiste, fort vraisemblablement néerlandais zu geben. Sie sind nirgends erschienen [17]), und bis auf weiteres muss daher Fétis und van der Straetens Nachricht als den Tatsachen entsprechend hingenommen werden.

Dass übrigens auch der letztere keine Belege über des Meisters Geburtsort erreichen konnte, geht aus der Fassung seiner Notiz hervor: „fort vraisemblablement néerlandais" nennt er Gosswin. Angesichts der ausgiebigen Durchforschung, die van der Straeten den niederländischen Archivquellen jener Zeit hat zuteilwerden lassen, möchte es also fast scheinen, als ob Gosswins Heimat für immer in Dunkel gehüllt bleiben sollte. —

Wenn Gosswin tatsächlich in der fürstbischöflichen Kapelle in Lüttich tätig gewesen ist, so wäre es von Wichtigkeit, die Einflüsse zu erfahren, die dort auf ihn wirksam werden konnten.

Lüttich war schon zu jener Zeit eine der reichsten Städte Europas; trotzdem scheint dort von einem Interesse für die

Musik, wie es in andern niederländischen Gemeinwesen — ich nenne nur Antwerpen — üblich war, nicht die Rede sein zu können. Die Schuld hieran ist vielleicht den starken politischen Neigungen der Bürger beizumessen, die auf allen Seiten gegen Eingriffe in ihre Rechte auf der Hut sein mussten. Vielleicht auch hat Kints recht, der sagt „que ce peuple laborieux et attentif à son commerce et au travail ne donne presque aucun temps à ses plaisirs“ [18]). Jedenfalls erfuhr in der Stadt, die eine Unzahl von Kirchen, Kapellen, Klöstern aufzuweisen hatte, die Kirchenmusik die intensivste Pflege. Die grösseren Gotteshäuser werden ebenso ihre Sängerkapellen gehabt haben, wie das grösste, die Kathedrale von Saint-Lambert, von der wir es bestimmt wissen aus den Beschlüssen des Domkapitels mit ihren vielen auf Sänger bezüglichen Einträgen [19]).

An der Stelle von Gosswins Wirksamkeit, der Lütticher Hofkapelle, lässt sich von 1552 an als Kapellmeister nachweisen Claude de Latre, genannt Petit Jean, über den Eitners Quellenlexicon einiges bringt. Nach diesem verlässt er Lüttich 1555, um eine Stellung als Lehrer der Kantoreiknaben an der Kathedrale von Verdun auszunehmen; noch 1576 findet er sich dort. — Von den Kompositionen de Latres ist nicht viel erhalten, sie sind zumeist in Sammelwerken verstreut. Eitner rühmt eine 5 stimm. Stück aus Phaleses Cantiones vou 1554, Georgi martir inclite, als „sehr schön, weich, melodisch. Der Gesang wiederholt öfter Abschnitte und erreicht dadurch eine Art Form, die dem Ohre einen Anhalt geben.“ — Es ist mir nicht möglich, dieses Urteil nachzuprüfen; besteht es zu Recht, so wäre die Wahrscheinlichkeit einer Beeinflussung Gosswins durch Petit Jean nicht von der Hand zu weisen. Gerade die Eigenschaften, die Eitner bei diesem hervorhebt, sind auch für unsern Meister charakteristisch, was der dritte Teil dieser Arbeit des näheren nachweisen wird.

Wann tritt uns Gosswin nun zum ersten Male in der Münchner Kapelle entgegen? Zunächst könnte ein Dokument aus dem Ende des Jahres 1562 auf die Spur helfen, ein Fourierzettel des Bamberger Fürstbischofs, aufgestellt für den

Unterhalt Albrechts V. und seines Gefolges in Bamberg. Der Herzog, auf dem Zuge nach Frankfurt zur Kaiserkrönung Maximilians I. begriffen, kam von Prag und machte in Bamberg für einige Tage Halt. Seine Begleitung bestand aus 266 Personen, worunter allein die Kantorei mit 27 Sängern. Unter ihnen nennt der Fourierzettel [20]) auch einen „Anthoni Altist". Im Jahre 1562 müsste demnach Gosswin schon in der herzoglichen Kapelle gewesen sein, vorausgesetzt, dass Anthoni Altist und unser Meister dieselbe Person sind.

Die Hofzahlamtsrechnungen, diese wichtigste Quelle für Münchner Musikverhältnisse [21]) belegen Gosswins Anwesenheit in Albrechts Kantorei erst für das Jahr 1568. Die Reihe der Bücher ist aber bekanntlich nicht vollständig erhalten, und gerade für die Jahre 1560—67 fehlen die sogenannten Quatemberbände, die über die Besoldung des Hofpersonals und damit über die Zusammensetzung der Kapelle Aufschluss geben. Gosswins späte Erwähnung in jenen Rechnungen lässt also keineswegs den Schluss zu auf eine erst 1568 erfolgte Anstellung. Nach der Aussage des Fourierzettels muss sogar stark mit der Möglichkeit gerechnet werden, dass er schon vorher in des Herzogs Dienste getreten sei. So verhält es sich denn auch in der Tat.

Die eben erwähnte Lücke in den Bänden des Hofzahlamts ergänzen in glücklicher, wenn auch leider nicht vollkommener Weise die Steuerbücher der Stadt München aus jener Epoche [22]). Kann auch für 1562 und die nächsten Jahre Gosswin, wenigstens unter seinem Namen, dort n i c h t nachgewiesen werden, so gelingt es doch mit ihrer Hilfe seinen beglaubigten Aufenthalt in München um 3 Jahre gegen die Angabe der Hofzahlamtsrechnungen hinaufzurücken.

Das Steuerbuch von Martini 1565 weist für das Haus der Scheyttnschen Erben an der vorderen Schwabinger Gasse, der heutigen Residenzstrasse, folgenden Eintrag auf: „Anthonius Jussonius Hofsinger 28 Pfennige. Gratia". Daraus ergibt sich zunächst: der Hofsinger Anthonius Jussonius, der wie alle andern Angestellten des Hofes, eigentlich von der Entrichtung der Steuer exempt war [23]), zahlte 28 Pfennige Gebühren

an die Stadt, und zwar Gratia, d. h. mit gnädiger Nachlassbewilligung von seiten des Rates. — Verfolgt man diesen Jussonius weiter durch die späteren Jahrgänge der Steuerbücher, so stellt sich heraus — wofür weiter unten der Beweis erbracht werden wird — dass in jener ersten Erwähnung von 1565 kein anderer unter dem Hofsinger Anthonius verstanden werden kann als eben unser Anton Gosswin.

Schon früher, in den Jahren 1555—1558, taucht in den Listen ein „Anthoni, Singer zu Hof" auf; bei diesem Namen handelt es sich um den auch aus den Hofzahlamtsrechnungen bekannten Bassisten Anton Wenger, der im Jahre 1559 abgefertigt wurde und sein Leibgedinge nach Reichenhall empfing [24]). —

Es erhebt sich nun die Frage: ist dieser Anthonius der Steuerbücher mit dem Anthoni Altisten des Fourierzettels identisch? Ich glaube, mit ja antworten zu dürfen. Lückenlos kann der Beweis allerdings nicht geführt werden, doch ist zu bedenken: handelte es sich nicht um dieselbe Person, so müssten im Verlaufe von 3 Jahren zwei Sänger in der Kantorei aufeinander gefolgt sein, die beide den Namen Anthonius getragen und dazu beide den Posten eines Altisten innegehabt hätten! Die Wahrscheinlichkeit für ein solches Zusammentreffen ist wohl so gering, dass sie nicht berücksichtigt zu werden braucht.

Dass der Hofsinger von 1565 in den Jahren 1563 und 1564 (das Steuerbuch von 1562 ist nicht mehr vorhanden) nicht in den Registern vorkommt, ist kein Gegengrund. Der städtische Steuermeister gab sich nicht lange mit dem Herausbuchstabieren der fremden Namen ab, die er seit dem Eintreffen Lassos in München in so grosser Zahl zu verzeichnen hatte [25]). Wurden sie ihm zu kraus, so schrieb er einfach: ain Niderlennder Synnger; drew Wälsch geyger; oder gab summarisch von einem Hause an: ist mit welschen besezt. Und da der Name Gosswin tatsächlich einige Schwierigkeiten bereitet zu haben scheint, so wäre es durchaus möglich, dass sich unter einer jener allgemeinen Bezeichnungen unser Gosswin versteckt hielte [26]). Da ferner, wie soeben bemerkt, das „Hof-

gesinde" keine Steuer zu zahlen hatte, ausser von Häusern, Ewiggeldern, Vermögen und dergl., so könnte eine andere Erklärung des Fehlens darin gesucht werden, dass Gosswin eben erst später zu Leistungen an die Stadt herangezogen werden musste, während er in den ersten Jahren seines Münchner Aufenthaltes nur von seinem Solde lebte. Orlando di Lasso z. B. erscheint auch erst im Jahre 1563 in den Steuereinträgen, obgleich feststeht, dass er schon seit Ende 1556 der Kapelle Albrechts angehört.

Fassen wir zusammen: 1568 begegnet Gosswin in den Hofzahlamtsrechnungen, 1565 die gleiche Person in den Steuerbüchern, 1562 wird in dem Bamberger Fourierzettel ein Anthoni Altist genannt. Mit Hinzunahme der Ergebnisse der eben angestellten Ueberlegungen wird dann die Wahrscheinlichkeit, dass der Anthoni von 1562 Anton Gosswin sei, fast zur Gewissheit [27]). — Stand er bereits 1562 in herzoglichen Diensten, so lässt sich bezüglich des Zeitpunktes, an dem der Meister sein Vaterland verliess, vermuten: entweder kam er mit Lasso zusammen nach München [28]), oder er war unter den kurz nach diesem eintreffenden niederländischen Sängern, oder endlich wurde er 1559/60 von Orlando auf dessen auf Befehl Albrechts V. unternommenen Reise für die Kantorei angeworben. Eine Entscheidung unter diesen Möglichkeiten zu treffen, ist vorläufig nicht angängig; sicher erscheint nur, dass sich Gosswin nicht vor Lasso in der Kapelle befunden hat. —

Seit 1556 wirkte dieser in Herzog Albrechts Kantorei [29]), zuerst als einfacher Tenorist. Der Fürst wird bald erkannt haben, welche unschätzbare Kraft er an dem neuen Sänger gewonnen hatte; er betraut ihn schon kurze Zeit nach seiner Anstellung mit wichtigen Aufträgen und setzt ihn 1563 an die Spitze seiner Kapelle, der ersten, die damals in Europa bestand, sowohl nach der Zahl der Musiker als auch nach deren Qualität [30]). Es ist uns eine Aeusserung überliefert, in der ihre Leistungen geradezu als Massstab für die anderer Korporationen betrachtet werden. Der Edelmann, der den Herzog Ferdinand, Albrechts V. zweiten Sohn, auf dessen italienischer Reise begleitet (1565/66), sagt mit unverhohlener Gering-

schätzung von einer musikalischen Aufführung beim päpstlichen Legaten in Bologna, dem Kardinal Borromeo, sie sei „zimblich . . . . gewest, ainem der die Bayrisch Music nit gehört hat“ [31]).

Selbst das Genie eines Lasso würde nicht imstande gewesen sein, einen solchen Aufschwung allein herbeizuführen. Er wäre undenkbar ohne einen Herrn, der die Musik nicht nur leidenschaftlich geliebt haben, sondern auch selbst ein feingebildeter Musiker gewesen sein muss. Erzherzog Ferdinand bittet 1565 Albrecht V. um Sänger, wobei es an einer Stelle des Briefes heisst „von einem so guten Musicus wie Euer Liebden sind nicht gut Sänger zu bekommen“ [32]): sicherlich hat es sich hier nicht um eine der Schmeicheleien gehandelt, wie sie damals zwischen Fürsten üblich waren. Einen andern Beleg gibt ein Passus in einem Bericht des bayrischen Gesandten und kaiserlichen Vizekanzlers Dr. Seld, der am 22. September 1555 von Albrecht sagt „ . . . dieweil man weiss, das E. F. G. selbs ein trefflicher Musicus“ [33]).

Die technische Vollkommenheit der Leistungen der Kantorei waren zu einer solchen Höhe gediehen, die Sänger waren „tanto esercitati nel Cantare, che in tutto spatio d'vna messa, del tono che da Messere Orlando lor vien dato: non si sente ne crescere ne scemare tre come“. Massimo Trojano, dessen Discorsi ich diesen Satz entnehme, schildert dann weiter „Et vna altra cosa la quale non senza merauiglia, e con tenezza gli ascoltai, che tanti uniti mandino fuori le misurate voci che per bono orecchia c'habbia l'ascoltante, non potra scernere vno piu da l'altro“ [34]).

Inwieweit Lassos Persönlichkeit dazu beigetragen hat, die Münchner Körperschaft bis zu einem solchen Punkte der Vollendung zu bringen, wie grosses er überhaupt als Leiter dieser Kapelle geleistet hat, ist bekannt, sodass hier nicht weiter darauf eingegangen zu werden braucht. Sein Einfluss auf die Untergebenen, die Bewunderung, die sie ihm entgegenbrachten, müssen ausserordentliche gewesen sein: so kann es nicht wundernehmen, wenn Gosswin danach strebte sein Schüler zu werden. Er wird den Unterricht wohl bald nachdem

er in München angelangt war, begonnen haben; über dessen Art, sowie über das, was Antonius bei seinem Lehrer gelernt hat, soll später im Zusammenhang von Gosswins innerer Entwicklung gesprochen werden. —

Wenn der Meister 1565 überhaupt Steuern zu bezahlen hatte, so beweist das, dass er nicht ohne eigene Mittel gewesen sein kann. Die geringe Abgabe von 28 Pfennigen ist ihm, wie wir wissen, aus Gnaden zugestanden worden; ein Schluss auf sein Vermögen lässt sich daraus nicht ziehen.

Anders steht es für 1566, wo er ohne Ausnahmebedingungen veranschlagt ist. Im Sommer dieses Jahres war Gosswin laut dem Zusatz bei seinem Eintrag nicht in München, „der Zeit nit hie"; er zahlte bei den beiden für 1566 angeordneten Steuererhebungen 2 Gulden 8 Pfennige, eine verhältnismässig bedeutende Summe, die einem Vermögen von 214 Gulden entsprach [35]). Das Haus, in dem er wohnte, und seine Hausgenossen sind die gleichen geblieben wie im vergangenen Jahre, doch ist Gosswins Rubrik eine wichtige Bemerkung von der Hand des Steuermeisters beigeschrieben: „soll khünfftig schwärn". Mit andern Worten: man erwartete von ihm, dass er sich durch Ablegung des Eides demnächst zum Bürger aufnehmen lassen würde. Der Rat der Stadt scheint ihn also, da er ihn dieses Vorzugs für würdig erachtete, nicht unter die „ungeschamperen, druncknen und sunst liederlichen leut" gerechnet zu haben — so nannten die Räte Albrechts V. die niederländischen Musiker, deren Anwesenheit in München von ihnen, wie wir wissen, sehr beklagt wurde.

Ausser der in Aussicht stehenden Bürgerwürde sollten bald noch stärkere Bande den Hofsinger Antonius an die bayrische Residenz fesseln. Ende 1566 oder in der ersten Hälfte des Jahres 1567 heiratete er Maria, die Tochter des verstorbenen Schneidermeisters Ludwig Praun aus dem Jägergässl. Seine nunmehrige Schwiegermutter, Lucie Praun, die bei seinem Eintreffen in München bereits Witwe war und deshalb Ludwig Praunin in den Steuerbüchern genannt wird, hatte seit Gosswins erster Erwähnung dort das Haus mit ihm geteilt. So wird dieser seine spätere Frau kennen und schätzen gelernt

haben; da die Vermögensumstände der Praunschen Familie erträgliche gewesen zu sein scheinen[36]), stand einer Vermählung nichts im Wege. Den Beleg, dass sie stattgefunden hat, liefert das Steuerregister von Johannis Baptistae 1567: „Anthonius Jussonius Sing(er) 1 Gulden 4 Pfennige", mit dem Zusatz „Ludwig Praunin, sein Schwiher 6 Schillinge 5 Pfennige"[37]).

Da die ganze Familie Jahre hindurch zusammengewohnt hat, werden Hinzufügungen wie „Ludwig Praunin sein Schwiher; mer für sein schwiher" oder ähnliche geradezu zum sicheren Erkennungszeichen für den Schwiegersohn, so irreführend auch dessen Name geschrieben sein mag. Sogar nach rückwärts wirkt dieses Merkmal: das Zusammenauftreten der Praun und des Jussonius bereits 1565 eben ist es, das uns berechtigt, in dem Jussonius des ersten Steuereintrags jenes Jahres den uns vertrauten Gosswin zu erkennen. An der Hand der Quellen mag hier die Reihe der Schreibweisen des Namens gegeben werden, die sich alle als durch das eben gekennzeichnete Mittel durchsichtig gewordene Vorballhornungen desselben Kerns Gosswin herausstellen:

1565: Jussonius, (1566: Anthonius Hofsinger); 1567: Jussonius; 1568: Jussionius; 1569, 1570: Jussonius; 1571: Jusonius; (1572: Steuerbuch fehlt); 1573: Jusonius Praun; 1574: Juisswein; 1575: Juiswein; 1576: Goiswein; 1577: Guuszwinus; 1578: Geuszwein.

Von da ab Geuswein oder Geuszwein, auch Geszwein, was sich allmählich nicht nur in den Steuerbüchern, sondern auch in den anderen Dokumenten, den Hofzahlamtsrechnungen in München und den Freisinger Generalrechnungen als einzige Schreibart durchsetzt. Mit dieser letzten, endgültigen Form ist zugleich die Umwandlung vollzogen, nach der die städtischen Steuermeister in ihrer Auffassung des Namens von Anfang an gestrebt hatten, ihn nämlich einem ihnen längst vertrauten anzunähern. „Gosswin" wird ihnen ähnlich geklungen haben wie der Name des seit Jahrzehnten in der Vischergasse in München ansässigen Geschlechts der Geussweine, es erscheint verständlich, dass sie die unbekannte und wohl auch unverständliche Form auf die bekannte zurückzu-

führen suchten. Die Steuerbücher geben Gelegenheit, das Verhältnis der beiden Namen zu einander zu beobachten. Zuerst können beide dadurch, dass Gosswin Jussonius genannt wird, scharf auseinandergehalten werden, hier Jussonius, dort Geusswein; von 1574 ab werden beide vom Schreiber gleich behandelt: 1574 heisst auch jene Familie Guisswein, 1575 Guiswein, 1576 Goiswein usw.[38]).

Die bisher gewonnenen Resultate ermöglichen nun auch, das Geburtsjahr Gosswins wenigstens nach der oberen Grenze hin festzulegen. Drei Daten stehen für den Ansatz zur Verfügung: seine Heirat, seine Anwesenheit in der herzoglichen Kapelle von 1562, die an ihn erfolgte Aufforderung, Bürger zu werden.

Hat Gosswin im Jahre 1567 geheiratet und zwar eben volljährig, d. h. 21 Jahre alt geworden, so müsste er 1546 geboren sein. — Geht man ferner davon aus, dass er gleich nach der Mutierung, günstigsten Falles im 16. Jahre etwa, in der Münchner Kantorei genannt wird, dass er also vielleicht zu den 4 niederländischen Knaben gehörte, von denen die Hofzahlamtsbücher von 1557[39]) sprechen, so würde sich als Geburtsjahr wiederum 1546 ergeben. — 1567 soll der Meister den Bürgereid ablegen; auch da ist selbstverständliche Voraussetzung die Volljährigkeit. Und wieder erhalten wir, wenn er sich gleich nachdem er das geforderte Alter erreicht hatte, aufnehmen liess, 1546 als das Jahr der Geburt.

Da die drei Annahmen jedesmal mit den frühesten möglichen Fällen rechnen, so dürfte soviel sicher sein, dass das Geburtsjahr nicht später als 1546 gewesen sein kann. Nun sind aber jene Voraussetzungen höchst unwahrscheinlich: Gosswin muss also vor 1546 geboren worden sein. Weiter hinauf als bis 1535 kann das fragliche Jahr aber auch nicht geschoben werden, da sonst die Heirat in zu vorgerücktem Alter erfolgt wäre.

Als die beiden Grenzen, zwischen denen wir uns zu bewegen haben, bleiben also die Jahre 1535 und 1546[40]). —

2. Kapitel.

Von 1568 ab ist die Forschung glücklicherweise nicht mehr allein auf die spärlichen Quellen der Steuerbücher angewiesen. Gosswin erscheint nunmehr ständig in den Posten und Quatemberbüchern der Münchner Hofzahlamtsrechnungen.

Schon oben wurde über die Leistungen der Kapelle Albrechts V. einiges berichtet; einer solchen weitberühmten Korporation gehörte also der Meister an. Als eins ihrer besten Mitglieder: das beweist nicht nur die Höhe seines Gehalts, das nach dem Ausweis des Quatemberbuchs von 1568 180 Gulden betrug, während sich die Mehrzahl seiner Kollegen mit geringeren Bezügen, meist 144 Gulden begnügen mussten[41]). Die besondere Wertschätzung, deren sich Gosswin erfreute, darf vor allem geschlossen werden aus der überaus schmeichelhaften Behandlung, die ihm in den öfters angezogenen Discorsi des Massimo Trojano, Altisten und Genossen Gosswins in der Kantorei, zuteil wird. Trojano schildert in dem Werk, als ein zuweilen etwas überschwänglicher, im ganzen aber durchaus glaubwürdiger Mitwirkender und Zuschauer, die Festlichkeiten, die anlässlich der Vermählung des Erbprinzen Wilhelm mit Renata von Lothringen am Münchner Hof stattfanden. Dabei kommt er auch auf die musikalischen Genüsse zu sprechen, die, wie ja zu erwarten stand, einen breiten Raum in dem Programm einnahmen und widmet den ganzen vierten Dialog seines Buches der herzoglichen Kapelle. Ihre Entwicklung, ihre Leistungen werden beschrieben, ihre Mitglieder aufgezählt usw.; schliesslich lässt Trojano, nachdem die letzteren summarisch genannt sind, den einen der beiden Sprecher — die Schrift ist in Gesprächsform abgefasst — fragen:

> Marinio. Voi non mi dite nulla di Messere Antonio Gosuino. — Fortunio. Donde il conoscete? — M. Hò vdito cantare delli suoi Motteti, e Madricali e sono informato, che la parte del contralto, con infinitissima gratia, e legiadria la Canta, et anco che è molto prattico della compositione. — F. E gli è vero, e spesse volte in quella Capella, si cantano delle sue Messe. Et è ben voluto da

quel Prencipe [Albrecht V.], e Messere Orlando, hauendolo, in tutte le attioni, conosciuto, Virtuoso, Costumato, e prattico delle cose del Mondo, gli hà dato pensiero, con consenso di Sua Ecccellenza, ch'impara tutti li soprani della Capella [42]).

Gosswin ist also nicht nur ein ausgezeichneter Sänger und Komponist gewesen, auf den die Kantorei stolz sein konnte, sondern auch ein gebildeter Weltmann, wohlerfahren in allen Verhältnissen des Lebens [43]). So konnten Albrecht und Lasso kaum einen geeigneteren Mann für den Unterricht der Discantisten gewinnen, es ist natürlich, wenn sie von seiner Tüchtigkeit so bald wie möglich Gebrauch machten [44]). –

Ein wichtiges Faktum im äusseren Leben Gosswins, das im Laufe des Jahres 1568 eintrat, teilen die Steuerbücher mit: er ist der 1566 an ihn gestellten Aufforderung nachgekommen und Bürger geworden [45]). Seine Wohnung befindet sich in diesem und dem folgenden Jahre in der Graggenau in dem dem Herzoge gehörigen Kantoreihause, die Steuerabgabe (es handelt sich 1568 um eine doppelte Steuer) beträgt 2 Gulden 8 Pfennige. Nach den Hofzahlamtsrechnungen erhielt Gosswin neben seinem Sold in diesem Jahre zweimal Gnadengeschenke von je 20 Gulden; in dem „Anthonien Sünger", dem „für etliche gesanng 10 taler" [46]) ausgezahlt wurden, darf wohl auch unser Meister gesehen werden.

Im nächsten Jahre wird Gosswin der ehrenvolle Auftrag, als Kapellmeister der dem Erbprinzen in seiner Residenz eingerichteten Kantorei nach Landshut zu gehen. 1568 lernen wir als Leiter dieser nicht grossen, aber gut zusammengesetzten Kapelle Ivo de Vento [47]) kennen, der mit dem Eintreffen des neuernannten Gosswin zurücktritt, um sich ganz seinem Dienste als Organist zu widmen. Gosswin blieb bis 1570 in dieser Stellung; 18 erwachsene Sänger und 7, zuletzt 8, Diskantisten waren unter ihm tätig. Das Gehalt, das er bisher bezogen hatte, hat sich durch diese Berufung nicht erhöht; es beträgt nach wie vor 180 Gulden. In München, wo, wie es scheint, seine Frau zurückblieb, zahlt er nur noch 6 Schillinge 12 Pfennige Steuer; vielleicht hängt diese plötzliche Abnahme

mit dem Aufenthalte am Landshuter Hofe zusammen. — Neben der Beförderung, die das Jahr 1569 dem Meister brachte, knüpft sich noch ein anderes Ereignis von Bedeutung für ihn an dasselbe: sein erstes Kind wurde ihm geboren.

Die Hofzahlamtsrechnungen melden unter Verehrungen: „Anthonien gosswins weib verErung in die Kindpeth 20 Gulden“ [48]).

Ob Gosswin auch noch 1570 Kapellmeister in Landshut war, ist, da sich die Quellen widersprechen, nicht mit Bestimmtheit zu sagen. Fest steht nur, dass er sich in Landshut aufhielt und an der Kantorei wirkte; jedoch führen ihn die Hofzahlamtsrechnungen nicht wie im vorigen Jahr mit dem Kapellmeistertitel. Ueberhaupt ist in ihnen für 1570 kein Landshuter Kapellmeister genannt. — Die ersten drei Quartale des Jahres finden wir also Gosswin noch an Wilhelms Hof tätig; er hatte auch die 8 Singeknaben in Pension genommen: für seine Besoldung, für Lieferung, Unterhalt usw. buchen die Hofzahlamtsrechnungen insgesamt 303 Gulden [49]). Dass diese Angaben den Münchner Quellen entnommen werden müssen, erklärt sich damit, dass Wilhelms Hofhaltung von München aus geregelt wurde und daher nur wenig umfangreiche Rechnungsbücher führte. Für die uns hier beschäftigende Zeit ist ein Band erhalten [50]), der die Jahre 1570—73, in einen Fascikel zusammengezogen, behandelt. Von musikalischen Verhältnissen ist in ihm so gut wie garnicht die Rede; ob der folgende Eintrag auf Gosswin bezogen werden darf, erscheint zweifelhaft:

> Ausgab im 1573 Jar Zu München und Fridtperg beschehen, Alls die Hertzogin Dorothea Im Lande Lotringen gewest: Dem Geuswein so er wieder abdienenn solle 4 fl.

Unter diesem Geuswein kann auch ein Angehöriger des erwähnten Münchner Geschlechts gemeint sein, das mit dem dortigen Hof in enger Verbindung stand [51]). —

Seit seiner Anstellung in Herzog Albrechts Kantorei war Gosswin das Glück günstig gewesen; nun aber, gegen Ende 1570, brach auch für ihn, wie für so viele seiner Kollegen eine kritische Zeit herein. Die Passiva des Landes hatten unter der Regierung Albrechts, zum grossen Teil durch dessen eigene

Schuld, eine solche Höhe erreicht, dass ernstlich auf Besserung gesonnen werden musste. Vor allem dachten die Räte des Herzogs an eine Verringerung der ganz ausserordentlich gewachsenen Ausgaben für den Hofstaat, im besonderen für die Kapelle. Die bevorzugte Stellung, die diese einnahm, war ihnen schon lange ein Dorn im Auge, nicht ohne Grund, wenn man bedenkt, wie sich in den letzten Jahren die Aufwendungen für die Hofmusik gesteigert hatten: 1569 zählte die Münchner Kantorei 45 Mitglieder, ungerechnet die 12 Diskantisten; Landshut wies 13 erwachsene Sänger und 8 Knaben auf; im ganzen wurden für beide Institute in dem genannten Jahre 9468 Gulden ausgezahlt! — Der Herzog konnte nicht umhin, dem allgemeinen Drängen nachzugeben und hob zunächst 1570 die eigene Kantorei Wilhelms auf[52]). Auch in München wurden Urlaubungen im Personalstand vorgenommen; ein im Kgl. Reichsarchiv zu München befindliches Memorandum[53]) zählt als zu verabschiedend 18 Sänger und 8 Knaben auf. Doch wird ausdrücklich bemerkt, dass diese Entlassungen durchaus nicht geschehen „von ainiger Ungnadt wegen, vnnd allain da es die Reformierung des stats also eraischt. Vnnd wellen Ire f. g. nichts weniger der beurlaubten genediger Herr sein, sy auch mit genedigen Abschidsbriefen, oder mit fürschrifften, wohin sy ain yeder der bemuessigten begeren wirdet, weiter befürdern". Jedem sollten zur Abfertigung 50 Gulden, sowie sein Jahrkleid oder an dessen Stelle 16 Gulden gereicht werden. Für die 18, teils aus der Landshuter, teils aus der Münchner Kapelle stammenden Sänger, ferner für die 8 Landshuter Knaben setzt der herzogliche Zahlmeister nach diesen Anweisungen 1176 Gulden in Rechnung.

Van den Feldt und Mader, deren schon oben gedacht wurde, sind unter den Geurlaubten, auch Gosswin war nach der Liste der Denkschrift zur Abfertigung bestimmt. Was ihn vor dem drohenden Geschick bewahrte, wissen wir nicht; jedenfalls ist er Ende 1570, zwischen Herbst und Weihnachten, wieder in der Münchner Kantorei. Der Wiedereintritt scheint Michaeli 1570 erfolgt zu sein, wenigstens verzeichnet ihn das Quatemberbuch der Hofzahlamtsrechnungen an Weihnachten

des Jahres mit einem Betrag von 45 Gulden, seinem gewöhnlichen Quartalssold. Ausserdem erhielt er gegen Jahresschluss hin zweimal Zuwendungen aus des Herzogs Tasche, im ganzen 37 Gulden — es beginnt die Zeit, wo er öfters genötigt ist, die Freigebigkeit seines Fürsten anzurufen.

Gleich das nächste Jahr, 1571, bietet dazu willkommenen Anlass. Gosswin will seine Heimat besuchen und empfängt als Beisteuer aus der herzoglichen Kasse „am 1 July . . . . . als ehr anhaimbs Verraist aus gnaden" 20 Gulden [54]). Die Höhe dieses Zuschusses giebt einen Fingerzeig, wo wir das Vaterland des Meisters zu suchen haben; wie die Hofzahlamtsrechnungen ausweisen, waren 20 Gulden der gewöhnliche Beitrag zu einer Reise in die Niederlande [55]). — Trotzdem Gosswins Gehalt während seiner Abwesenheit weiterlief, muss es nicht allzu glänzend in der in München zurückgebliebenen Familie gestanden haben. Darauf lässt eine „Vererung" von 9 Gulden schliessen, die Herzog Ferdinand „des Anthonj Süngers weib" reichen liess [56]). Die Steuer, die der seit 1570 von der Graggenau in die vordere Schwabinger Gasse übergesiedelte Hausstand zu zahlen hat, ist zwar auf der gleichen Höhe wie 1569 und 1570, nämlich 6 Schillinge 12 Pfennige, geblieben, doch haben vielleicht die anscheinend nicht günstigen Verhältnisse der Ludwig Praunin schon in diesem Jahre die Wendung genommen, die zu der 1572 oder 1573 erfolgten Vergantung ihres Besitzes führten [57]). Die Sorge für die Schwiegermutter lag damit fast gänzlich auf den Schultern Gosswins. — Diese Annahme böte wenigstens die plausibelste Erklärung für seine bis 1575 immer häufiger auftretenden Bitten an den Herzog um Geld. 1572 erhält er 30 Gulden, 1573: 52, 1575: 70, 1574 gar 145 Gulden, mit dem letzten Posten fast die Höhe seines Gehalts erreichend, das natürlich neben den Gnadengeldern weiter bezahlt wird. Nach den Hofzahlamtsrechnungen scheint allerdings einigen Kantoreimitgliedern ein gewisses jährliches Gnadengeld garantiert gewesen zu sein; sie bezogen also, wie wir heute sagen würden, eine Zulage. 1576 wird, um ein Beispiel herauszugreifen, gezahlt an den „Johann a Fossa vnndter Cappelmaistern sein Jerlichs gnaden gellt Prima Junij ver-

fallen", und weiter von diesem Betrage gesagt „ist ordinarij vnd khain Zetl darumben vorhannden" [58]). Im allgemeinen aber überschritten diese statusmässigen Geschenke die Summe von 35 Gulden nicht. Gosswin würde also, selbst wenn er mit jener Vergünstigung angestellt gewesen wäre, erheblich über das ihm Zustehende hinausgegangen sein.

Er war nun Bürger, Familienvater, in einer guten Stellung; eine Aenderung der bestehenden Verhältnisse war vorläufig nicht abzusehen. Mit einiger Berechtigung konnte er deshalb daran denken, der Familie stärkeres Ansehen auch für einen grösseren Kreis zu verschaffen, ihrem Namen auf längere Zeit hinaus die Dauer zu sichern. So hören wir denn im Jahre 1574 von seinen Bemühungen um die Erlaubnis ein bürgerliches Wappen annehmen zu dürfen. Da er Ende des Jahres im Auftrage Herzog Wilhelms eine Reise nach Wien unternehmen musste — es war also nicht allein die Sorge für den Unterhalt der Seinigen, die den Meister die hohen Unterstützungen von 1574 fordern liess —, war die Gelegenheit zur persönlichen Verfolgung seiner Absichten besonders günstig. Er vertrat sie so erfolgreich, dass ihm am 1. November 1574 durch einen kaiserlichen Brief ein Wappen verliehen wurde, das folgendermassen beschrieben wird [59]):

Wappen: quergeteilt g. b.; oben ein Löwe, in seiner rechten Pranke ein „Reistral an beedhen eckhen mit fünf Linien" emporhaltend; unten s. Sparren.

Helm. wachs. Löwe (mit Schwanz), ohne Reistral.

Decken und Binde: g. — b. s.

Die zeitgenössische Kopie des Dekrets ist nicht mehr vorhanden [60]), sehr bedauerlicher Weise, da sie vielleicht den langgesuchten Aufschluss über Gosswins Geburtsort und -jahr hätte liefern können. —

Gosswins Wunsch war erfüllt; es lag in der Sitte der Zeit, wenn er dem Kaiser seine Dankbarkeit für die Gewährung bezeigte Er entledigte sich dieser Pflicht durch die Dedikation zweier Messen, von der das Rechnungsbuch des kaiserlichen Hofes unterm 24. November 1574 berichtet:

Anthonio Gosswino, dess Herzogen Von Bairn etc.

Musico Hab Ich am Vierundzwainzigisten November, Benendtlichen Dreissig gulden Reinisch, Welliche die khay: Mt: Ime In Ansehung, das Er Ihrer Mt: Zwo Componierte Mess Aller vnderthänigist Dediciert Auss gnadenn Reichen zu lassen verordnet, Inhalt Particular Beuelichs vnnd Quittung Bezalt . . . . . Idest 30 fl. [61]).

Der Aufenthalt des Meisters in Wien zog sich bis in den Anfang 1575 hinein; im Januar dieses Jahres hat der von Wilhelm erteilte Auftrag seine Erledigung gefunden. Der Herzog hatte durch Gosswin ein Schreiben und sein Portrait an den kaiserlichen Hofkapellmeister Philipp de Monte überbringen lassen. Den Empfang der beiden bestätigt de Monte Wilhelm in einem längeren Brief, der am 20. Januar 1575 von Wien nach Landshut gerichtet ist und der beginnt „Durchleuchtig hochgeborner Fürst, gnediger Herr. Die vergangen woch hab Ich das schreiben vom Antonio goswino emPfangen samt euer f. g. gn. grossem Bildtnus, so sy mir mit gn. geschickht . . . . " [62]).

Im Frühling des Jahres 1575 ist Goswin wieder in München· am 27. April werden ihm 6 Gulden „vmb Püecher" angewiesen. Welche Art Bücher hier gemeint ist, ob erkaufte oder solche, die er selbst für die Kantorei geschrieben hatte, bleibt unklar. – Das Pferd, das ihm auf der Reise nach Wien gedient hatte, verkauft er an den herzoglichen Marstall; „bezalt Annthonien Gosswin für ein Ross so er In den Fl. Marstall geben 34 fl 17 ß 1 ₰" sagen die Hofzahlamtsbücher. Es scheint dies ein häufiger von den Musikern angewandtes Mittel gewesen zu sein, sich die Reisekosten wenigstens teilweise wieder ersetzen zu lassen [63]). —

Das Leben des Meisters fliesst nun ruhig dahin. Er versieht seinen Dienst in der Kapelle, von grösseren Reisen, Aufträgen oder ähnlichem erfährt man nichts mehr. Die einzige Ausnahme macht vielleicht ein kurzer Besuch in Regensburg im Jahre 1576. Am 25. Juni war dort ein Reichstag eröffnet worden, der über wichtige Fragen des Bekenntnisses entscheiden sollte. Auch Herzog Albrecht wohnte ihm eine kurze Zeit bei, reiste aber bald in Angelegenheiten desselben nach

Dresden, ohne die Kantorei mitzunehmen, wie ein noch vorhandener Fourierzettel[64]) für sein Gefolge beweist. - Juli 1576 ist Gosswin ebenfalls in Regensburg; er hat dort einige Geschäfte zu erledigen und lässt sich von Lasso in München einen Brief an den auf dem Reichstage weilenden Prinzen Wilhelm mitgeben, mit der Bitte um ein Empfehlungsschreiben. Lasso wendet sich dabei mit folgenden Worten an Wilhelm:

„. . . . Istum scribo, propterea quod multas gentes o mucha gente desiderano lettere di fauore di me apresso l'ex^tia vostra, si come lora il pnte latore Anthonio goswino, lequel aiant quelque petis affaire a ratisbona Desire, et requiert, prie et se confie, que vre Ex^ce l'aidera, s'il vodra, de quelque parole in loco vbi posuerunt enim“ [65]).

Ueber die Art dieser „petis affaire“ können nur Vermutungen geäussert werden. Vielleicht lässt sich ein Zusammenhang herstellen zwischen dem Besuche Gosswins in Regensburg und dem Auftreten der Instrumentalarrangements seiner beiden Motetten Laetatus sum und Ad te levavi daselbst (s. später). — Der Reichstag versammelte eine Menge von einflussreichen Persönlichkeiten in der Stadt: möglicherweise suchte Gosswin alte Verbindungen zu erneuern und neue anzuknüpfen. Die letzten Lebensjahre Albrechts V. rückten heran, in denen seine Gnade dem Meister nicht mehr so geleuchtet zu haben scheint wie in der vorhergehenden Zeit — es konnte geraten sein, sich beizeiten bei Freunden und Gönnern in Erinnerung zu bringen. —

Während bis 1576 stets nur von dem Sänger Gosswin berichtet wird, erbringt das Jahr 1577 den Beweis, dass er auch als Instrumentist selbständiges zu leisten imstande war. Wir verdanken diese Mitteilung dem Steuerbuch von 1577, in welchem der Meister als „Antonius Guuszwinus Organist bey Sanct Peter“ aufgeführt ist, mit einem Steuersatz von 2 Pfennigen.

Die auffällige Verminderung der Abgaben — noch 1576 war die gewöhnlichen Gebühr von 6 Schillingen 10 Pfennigen entrichtet worden — legt den Gedanken nahe, dass der Meister unvermutet in schlechte Vermögenslage geraten sei, zumal

er auch im Jahre 1578 nur 2 Pfennige Steuer zahlt. Doch ist dem nicht so. Denn einmal genossen Organisten, Cantoren und das übrige musikalische Personal der Stadt Erleichterungen bei der Versteuerung; anderseits aber lässt sich auch urkundlich feststellen, dass Gosswins Verhältnisse von 1577 an sogar besser denn je vorher gewesen sein müssen. Die Listen von 1580 zeigen, dass er in diesem Jahre ein Ewiggeld von 13 Gulden besass, auf dem eine Gebühr von 3 Schillingen 14 Pf. ruhte [66]), dass er ferner in demselben Jahre 1580 zu bezahlen hatte „Mer Drey versessen steür 1 fl 3 ß 12 ₰". Das „versessen" bedeutet versäumt, und da der Steuerbetrag für die drei versäumten Perioden genau das dreifache des Einzelbetrages für 1580 ist, so ist damit erwiesen, dass Gosswin sich schon in den Jahren 1577—79 in dem Besitz jenes Ewiggeldes befunden haben muss.

1577 ist der Meister also Organist an St. Peter in München. Es scheint als habe er sich der Kunst des Orgelspiels entweder erst in späteren Jahren zugewandt, oder aber, wenn er sie bereits beherrschte, diese Thatsache völlig mit Schweigen übergangen; Trojano, der doch gewiss eine darauf bezügliche Bemerkung nicht unterlassen hätte, erwähnt in seinen Discorsi nicht das geringste davon. Dagegen spricht van den Feldt in seinem mehrfach angezogenen Brief von Gosswin auch als einem guten Organisten. Da van den Feldt im Sommer 1579 in München war, so ist es wahrscheinlich, dass Gosswin den Dienst an der Orgel auch noch nach 1577 versah, obgleich ein dokumentarischer Nachweis für diese Jahre fehlt [67]).

Die letzte Hälfte des Jahres 1577 bringt Gosswin eine nicht unbeträchtliche Nebeneinnahme: er nimmt auf Befehl des Herzogs die 9 Kantoreiknaben in Pension und erhält für sie an den beiden Herbst- und Weihnachtsquatembern 180 Gulden [68]). Für jeden Knaben wurden jährlich 40 fl. Liefergeld gezahlt, von denen Verpflegung, sonstiger Unterhalt, Kleidung, Wäsche usw., zu bestreiten waren. Wahrscheinlich hatte, da in den Hofzahlamtsrechnungen des Jahres kein Eintrag bezüglich des Unterrichtes der Knaben enthalten ist, Gosswin auch diesen zu besorgen. Platz stand ihm ja jetzt, nachdem er

von der Neugasse in das herzogliche Kantoreihaus in der Graggenau gezogen war, genügend zu Gebote. Er kann 1578 zu den 9 Diskantisten sogar noch einen jüngeren Kollegen, den Altisten Wilhelm Stechel, aufnehmen, für den ihm laut Signatur vom 5. Oktober 1578 „Per Costgellt vnnd anndern Vncosten" 15 Gulden 20 Pfennige von der Hofkasse ausgehändigt werden. — 1578 findet sich auch der wenigstens während der Regierung Albrechts letzte Gnadengeldeintrag in den Rechnungsbüchern; Gosswin erhält 20 Gulden, mit der ausdrücklichen und von einer gewissen Gereiztheit des Herzogs zeugenden Bemerkung „zum letzten Mal".

Mit 1579 ist das letzte Jahr der Münchner Zeit des Meisters gekommen. Er bezieht ausser seinem Solde von 180 Gulden das Liefergeld für 9 Kantoreiknaben, 360 Gulden; dazu noch 60 Gulden für 2 andere Knaben, die er 3/4 Jahre in der Kost gehabt hat. Seine gesamten Einnahmen belaufen sich also in diesem Jahre auf 600 Gulden. — Ende 1579 wird Gosswin mit 50 Gulden aus der herzoglichen Kantorei abgefertigt, nachdem ihm noch eine alte Schuld von 79 Gulden in Gnaden erlassen worden ist [69]).

Die Entlassung des Meisters ist ohne Frage eine Folge von Albrechts V. Tod, der am 24. Oktober 1579 erfolgte. Der Hintritt des freigebigen Herrn war ein schwerer Schlag für die in schönster Blüte stehende Kapelle. Da er seinem Nachfolger, Wilhelm V., eine enorme Schuldenlast hinterlassen hatte, gegen 2½ Millionen Gulden, beginnen noch im Sterbejahre die Bestrebungen, die Kosten der Hofhaltung soviel wie möglich einzuschränken und trotz aller Musikfreundlichkeit Wilhelms musste davon auch die Kantorei betroffen werden. So sehen wir sie von 16 Sängern 1579 (ohne die Knaben) auf 11 im Jahre 1580 herabgehen, eine Zahl, die sich im folgenden Jahre noch um einen Bassisten verringert. Mit Recht sagt deshalb Sandberger [70]): „Mit ihm [Albrecht V.] war die Glanzperiode der bayerischen Hofkapelle, so treffliche Künstler ihr auch noch ferner erhalten blieben, zu Ende".

Diesem neuen Regime fiel auch Gosswin zum Opfer. Fast aber möchte man glauben, dass er schon im Sommer 1579

das Schicksal geahnt habe, das ihm im Falle des Todes seines Fürsten bevorstand. Anders wenigstens scheint eine Bemerkung des van den Feldtschen Briefes nicht gedeutet werden zu können; die Stelle lautet: „Als hatt sich bemelter Anthonius Josquinus [Anton Gosswin] vor diser Zeitt gegen mir [v. d. Feldt] vornehmen lassen, do sich ein stell verledigen würde, das er E. Churf. G. gerne vor einen Capelmeister unterthenigklich zu dienen erböttig were". (s. Beilage). Gosswin versuchte also der drohenden Stellenlosigkeit zuvorzukommen; er scheint nicht erwartet zu haben, dass, sollte er schon nicht in der Kantorei zu München bleiben, die Gnade des neuen Herzogs ihm vielleicht doch noch einen andern Platz sichern könnte. Er hatte sich getäuscht: nach dem Tode Albrechts richtete dessen jüngster Sohn Ernst, Bischof von Freising, eine eigene Kapelle in seiner Residenz ein und bestellte zu deren Leiter unsern Antonius. Die Empfehlungen seines langjährigen Gönners und früheren Herrn, Wilhelms V., werden bei dieser Wahl wohl beträchtlich ins Gewicht gefallen sein.

Ueber diese Wendung giebt ein Schreiben Lassos an den sächsischen Kurfürsten, vom 13. Februar 1580, Kunde.[71]) Der Kapellmeister der Dresdner Kantorei, Antonius Scandellus, war am 18. Januar 1580 gestorben. Kurfürst August von Sachsen bot Lasso die erledigte Stellung an und bat ihn, falls er nicht annehmen könne, um Vorschläge für einen geeigneten Nachfolger. Dabei wird er auch des ihm von v. d. Feldt in dem bekannten Briefe so warm empfohlenen Anton Gosswin Erwähnung gethan haben. — Lasso bedauert in seiner Antwort zunächst, dem Rufe Augusts nicht Folge leisten zu können, und kommt dann auf unsern Meister zu sprechen: „ . . . . So hatt Antonius Gosswino sich auf sein lebenlang zu Hertzog Ernsten, bischoffen zu Freisingen, für einen Capellmeister lassen bestellen, Dem S. F. G. eine sondere Cappelle angerichtet, alda er ihm dieselbe soll versorgen, und die iungen Knaben im singen underweissenn . . . . ."[72]).

Mit dieser Berufung war die Zukunft Gosswins wieder gesichert; bereits im Frühjahr 1580 siedelte er, nur von seiner Frau begleitet, nach Freising über.

3. Kapitel.

Seit dem Erlass des Primogeniturgesetzes im Jahre 1506 hatten die wittelsbachischen Herrscher ihre jüngeren Söhne durch die Versorgung mit hohen geistlichen Würden schadlos zu halten gesucht[73]). Geleitet einerseits von diesem Bestreben, anderseits von dem aufrichtigen Wunsche beseelt, dem allenthalben gefährdeten katholischen Glauben in einem Mitgliede des eigenen Hauses eine verlässliche Stütze zu schaffen, hatte auch Albrecht V. einen seiner Söhne für den geistlichen Stand bestimmt. Seine Wahl war auf den jüngsten, den Herzog Ernst, gefallen.

Ernst wurde am 17. Dezember 1554 in München geboren und war bereits 1566, als zwölfjähriger Knabe also, Bischof von Freising, allerdings mit der Einschränkung, dass ihm nur die Verwaltung der Temporalien zustand. Die Pontificalien unterstanden einem Weihbischof, die Jurisdiktion übte das Domkapitel. — Früher schon hatte Ernst in rascher Folge Kanonikate in Salzburg, Köln, Würzburg gewonnen; am 21. Dezember 1567 wird ihm die gleiche Würde auch in Trier zuteil. 1573, am 7. März, wird er Bischof von Hildesheim, als Gosswin also im Anfang des Jahres 1580 seinen Dienst antrat, gehörte sein noch nicht 26jähriger Fürst bereits zu den hohen geistlichen Würdenträgern des Reiches. Kaum 2 Jahre nach dem Tode seines Vaters, am 30. Januar 1581, hält Ernst als Fürstbischof von Lüttich seinen Einzug in diese Stadt; am 23. Mai 1583 wird er Erzbischof und Kurfürst von Köln. Mai 1585 besteigt er auch den Bischofsstuhl von Münster: der 31jährige war also nunmehr Erzbischof und vierfacher Bischof, dazu Herr zahlreicher Stifter, Abteien usw.

Die unruhigste Zeit seines Lebens ist die in die 80ger Jahre des 16. Jahrhunderts fallende, in der er sich sein Erzbistum Köln Stück für Stück erkämpfen musste. Gegen das Jahr 1590 fliesst sein Dasein ruhiger; er konnte sich nun ungestört der Sorge um die inneren Angelegenheiten seiner Länder hingeben, vor allem für die Ausbreitung und Festigung der katholischen Religion wirken. — Ernst starb am 17. Februar 1612 zu Arnsberg in Westfalen, im Geruche der Heiligkeit

stehend; seine Gebeine wurden im Dome zu Köln beigesetzt.

Nicht ohne heftigen Widerstand von seiten des Sohnes war es Albrecht gelungen, ihn seinen Absichten gefügig zu machen. Lange Zeit hindurch schien es durchaus zweifelhaft, ob Ernst dem geistlichen Stand überhaupt treu bleiben würde. Erst im Anfange der 70 er Jahre gab er eine bindende Erklärung ab, dass er „geistlich leben und sterben wolle". Und selbst dann noch waren Schwankungen nicht selten — das Temperament des Vaters schlug immer wieder in ihm durch, trotz der strengen, fast asketischen Zucht, in der ihn sein Gubernator, der düstere Doktor Fabricius, hielt. Später freilich, in seinen Mannesjahren, änderte sich dieses Verhalten, wenigstens nach aussen hin, gründlich. Da war er vom regsten religiösen Eifer beseelt, gründete geistliche Seminare, setzte Censurbehörden ein, verfolgte die Häretiker auf das strengste, war also, was die äussere Seite seines Berufes anging, mit Leib und Seele Geistlicher. — Innerlich aber brachte er dazu die denkbar geringste Veranlagung mit — an dieser Thatsache können weder das dem Vater abgelegte Gelübde noch der soeben geschilderte Eifer etwas ändern.

Ein ausgesprochener Hang zum Wohlleben bildet den Grundzug von Ernsts Wesen; Freude an Geselligkeit und Jagd, an Würfelspiel und Trinkgelagen wird von ihm berichtet. Besonderes Kopfzerbrechen scheint seinen Eltern und Erziehern eine auch in seinen reiferen Jahren noch oft stark hervortretende Neigung zum weiblichen Geschlecht gekostet zu haben[74]). Freund und Feind waren sich über das Verderbliche dieses seines Hanges einig. — Im Gegensatz zu Ennen, der in der Allgem. Deutschen Biographie den Erzbischof leidenschaftlich und gewaltthätig nennt, bezeichnen andere Historiker seinen Charakter als nachgiebig und wenig selbständig, und zwar, wie es scheint, mit grösserem Rechte. Nachdem er bis über das zwanzigste Jahr hinaus unter geistiger Vormundschaft gestanden, zog er es auch später vor, andere für sich denken und arbeiten zu lassen, und nur die Wucht der Ereignisse konnte ihn zu einer Art von thatkräftigem Vorgehen mitreis-

sen. — Gerühmt wurden seine Freigebigkeit und sein leutseliges Wesen.

Ernst war sehr begabt; er fasste leicht auf: sein Hofmeister Dr. Schenking schreibt einmal an Herzog Albrecht von dem „hohen Verstande" seines Sohnes. Sprachen scheinen ihm besonders gelegen zu haben, nach einem späteren Bericht hat er „sehr gut lateinisch und wälsch geredet" [74]).

Von besonders hervortretenden Neigungen zur Kunst hört man nirgends. Vielleicht fühlte er sich noch am ehesten zur Malerei hingezogen; wenigstens könnten dies die vielen Arbeiten, die er durch den Münchner Maler Peter Schöpfer anfertigen liess und die die Freisinger Rechnungsbücher belegen, wahrscheinlich machen. Auch spricht dafür der Bericht Meichelbecks, dass Ernst das berühmte Chorblatt des Domes zu Freising, das „der beruffneste Rubens gemahlet", angekauft habe. Im Gegensatz zu Vater und Bruder verknüpften ihn allem Anschein nach keine inneren Bande mit der Musik [75]). Eine eigene Kapelle gehörte nach den damaligen Begriffen zu den Repräsentationspflichten eines Hofes; auf diesem Wege wird wohl auch Bischof Ernst zu der seinigen gelangt sein [76]).

Säkularisation und Verständnislosigkeit haben böse in den Archiven Freisings gehaust; gerade für die Zeit, mit der wir uns hier beschäftigen, ist nur noch weniges erhalten. Vor allem fehlen die Steuerbücher, die in München so hervorragende Dienste geleistet haben, in Freising gänzlich. Als Quelle für die Jahre, die Gosswin hier zubrachte, kommen demnach hauptsächlich die Rechnungsbücher des Hochstiftes in Betracht, die von 1580 bis 1589 fast vollzählig (nur 1586 fehlt) im kgl. Kreisarchiv zu Landshut vorhanden sind, teils in Form eines „Jornal oder Tagbuech", teils als sogenannte „Haubt- oder Generalrechnungen". Die ersten enthalten die laufenden Ausgaben, wie sie Tag für Tag vom bischöflichen Zahlmeister gebucht wurden, die letzten bringen das gleiche, jedoch nach Rubriken zusammengefasst, z. B. nach Jahresbesoldungen, Provisionen, Hofkleidung u. dergl. Diese sind also für den Freisinger Hof das, was die Hofzahlamtsrechnungen für den Münchner waren [77]). — Ein vollständiges Verzeichnis des Hof-

staats Bischof Ernsts vom Jahre 1584 ist in der Bibliothek des Metropolitankapitels in München erhalten [78]).

In der Zeit vor Gosswins Dienstantritt scheint das musikalische Leben an der bischöflichen Hofhaltung durch äusserste Dürftigkeit gekennzeichnet gewesen zu sein. Aus einem freisingischen Hofstaat von 1576 [79]) ist zu entnehmen, dass Ernst in diesem Jahre einen Organisten und einen Calcanten in Diensten hatte. Paulus Pollner, der Organist, erhielt eine Besoldung von 50 Gulden, dazu den Tisch bei Hof, 4 Metzen Weizen, 4 Scheffel Korn, 5¾ Ellen Tuch zu einem Sommerkleid, und 1 Gulden Opfergeld zu Weihnachten. — In einem Verzeichnis der Kostgelder, vom Jahre 1578 [80]), wird ausser dem Organisten nebst Calcanten noch ein Trompeter genannt.

Die Aufgabe, über die Zusammensetzung der Kapelle Ernsts für die Zeit der Thätigkeit Gosswins an ihr Angaben zu machen, die Zahl der dort beschäftigten Sänger festzustellen, begegnet ausserordentlichen Schwierigkeiten. Teilweise sind diese eine Folge der Thatsache, dass sich der Bischof immer nur kurze Zeit in Freising aufhalten konnte. Die grosse Anzahl verschiedener Würden, die in seiner Person vereinigt waren, ferner der jahrelange Krieg, den er nach der Wahl zum Erzbischof zu führen hatte, zwangen ihn, den weitaus grössten Teil der 80 er Jahre im Nordwesten Deutschlands zuzubringen. Im Grunde also hätte es wenig Sinn gehabt, eine ganze Kapelle zu besolden, von der dann doch nur bei Besuchen Gebrauch gemacht werden konnte. Sie auf den Zügen mitzuführen ging auch nicht an: die rauhen Zeitläufte würden wohl anderes als musikalische Vergnügungen verlangt haben. Immerhin aber traten zwischen Reisen und Kämpfen auch Perioden verhältnismässiger Ruhe ein, in denen der Kantorei, oder wenigstens einzelnen Mitgliedern ihr Recht werden konnte, wenn auch nicht an ihrer eigentlichen Wirkungsstätte, in Freising selbst. Waren die Umstände günstig, so liess Ernst die Sänger von dort nach seinem jeweiligen Aufenthaltsort kommen; die Rechnungsbücher geben mannigfache Belege für diese Praxis. — So behielt man also das seltsame Institut der Kantorei eines nicht an deren Wohnort residierenden Fürsten bei, allerdings wie

es scheint in reduzierter Form. Wie es mit Gosswin stand, wann er in Freising lebte, oder sich im Gefolge seines Herrn befand, lässt sich nur selten mit Gewissheit sagen. In der Mehrzahl der Fälle sind wir auf Mutmassungen, zu denen die Rechnungen des Hofes die Unterlagen liefern, angewiesen.

Ein weiteres Hindernis bei der Lösung der oben formulierten Aufgabe liegt in dem traurigen Zustande von Ernsts Finanzen. Er war ohne Unterbrechung in Geldnöten, was begreiflicherweise auf die Freisinger Verhältnisse zurückwirken musste. Mit dem Fehlen der ordnenden Autorität des Herrn entstand dort ein Wirrsal sondergleichen. Die Lieferanten konnten nicht bezahlt, die Hofbeamten mussten ganz oder teilweise auf ihre Besoldungen vertröstet werden; mit einem Worte: die Aufstellungen des Freisinger Hofs, den während Ernsts Abwesenheit ein Statthalter verwaltete, wimmeln von zu begleichenden Schulden. Auch die wenigen Kapellmitgliedern hatten unter diesen Missständen zu leiden; sie erhielten nicht das volle Gehalt, sondern Abschlagszahlungen, oder man tilgte mit einem Teil ihres Guthabens bei der bischöflichen Kasse die Schulden, die sie, die Musiker, ihrerseits notgedrungen wieder hatten machen müssen. Fleischer, Bäcker, Wirte und andere Gläubiger werden in dieser Weise befriedigt. — Die Konsequenz solcher Zustände ist, dass die Sänger nicht regelmässig in den Kassenbüchern erscheinen, wobei dann wiederum nicht mit Sicherheit gesagt werden kann, ob ihr Fehlen im Zusammenhang mit einer Abwesenheit von Freising, oder mit den Geldverlegenheiten des Bischofs steht. Meichelbeck giebt in seiner Chronik [81]) ein anschauliches Bild der Verhältnisse, wenn er treuherzig sagt: „Zu Freysing hat sich derselbe [Ernst] wenig aufgehalten. Dahero, weilen die Gelder so vile Jare hindurch schier nur hinausgegangen, hat das Domb-Kapitel nit vil Trost gehabt, und ist die Burgerschaft sehr erarmet". —

Nach den Angaben der freisingischen Quellen waren ausser Gosswin in der Kapelle thätig:

Bassisten:

Sebastian Zwinger (lässt sich bis 1585 verfolgen),
Gallus Rueff (lässt sich bis 1588 verfolgen),

Bartholomeus Damitz (lässt sich bis 1587 verfolgen).

Tenoristen:

Peter Gattmair (lässt sich bis 1584 verfolgen).

Kantoreiknaben.

Der oben erwähnte Hofstaat von 1584 giebt folgendes Verzeichnis:

Canterei:

Anthonj Geuszwein Capellmeister		
Jerlich	300 fl.	
Costgellt	1 fl. 3 ß 15 ₰	
Gallus Rueff Bassist	216 fl.	
Costgellt	1 fl. 3 ß 15 ₰	
Bartlme Damitz Bassist	—	
Costgellt	1 fl. 3 ß 15 ₰	

Beeden Canterej Knaben Jedem die wochen 12 Paz(en) thuet 1 fl 36 ß.

Die Kantorei war also sehr klein und die Arbeitslast Gosswins sicher nicht allzu drückend.

Bereits in der zweiten Hälfte des Jahres 1579 muss sie eingerichtet worden sein, da sich Bischof Ernst anfangs 1580 in Venedig befindet, wo er bis Himmelfahrt bleiben will. Verhandlungen wegen der Besetzung des bischöflichen Stuhles in Münster und Geschäfte im Bistum Hildesheim rufen ihn jedoch schon vorher zurück, und Ende Oktober bricht er nach Hildesheim auf, von zwei vertrauten Ratgebern begleitet. In seinem Gefolge scheint sich zuerst auch Gosswin befunden zu haben; ein Eintrag in den Nürnberger Stadtrechnungen von 1580 besagt[82]: „7. Dezember zalt Joachim Pömer vnnd Clement Volckamer, was sie des Bischoffs von Freysingen Musico als Ihre F. G. alhie durchraisen, wegen Presentierung ettlicher newer Gesänger hinwieder verehret haben, Thuet 6 Gulden". Dieser Musicus kann der ganzen Sachlage nach nur Gosswin gewesen sein; über die „newen Gesänger" lässt sich nichts sagen: sie sind in der Stadtbibliothek Nürnberg nicht mehr vorhanden.

Während Ernst noch in Hildesheim sitzt, beginnen die Vorbereitungen zu seiner Wahl zum Fürstbischof von Lüttich.

Am 30. Januar 1581 hält er als solcher seinen feierlichen Einritt in die Stadt; es ist sicher, dass Gosswin dabei nicht zugegen war. Der Kapellmeister ist also wahrscheinlich, nachdem er seinen Herrn bis Nürnberg begleitet hatte, nach Freising zurückgekehrt. Wäre er zur Zeit des Einzugs in Lüttich gewesen, so hätte der neue Fürstbischof ihn ohne Zweifel bei den Festen der Inthronisation verwendet, ihn zum mindesten in seinem Gefolge gehabt. Nun besitzen wir aber ausser einigen zeitgenössischen Berichten über die Inauguration Ernsts [83]) einen Fourierzettel für den Tross des Bischofs [84]), der nichts von einer Kantorei oder gar einem Kapellmeister erwähnt, sondern nur einige Trompeter aufführt. Die „Cantores", die bei Politus und Turner genannt werden, können an dieser Feststellung nicht rütteln — sie gehörten zu den „reliqui qui ad res Episcopi proxime mortui domesticas profitebantur operas" [86]). —

Ueber die Ausgaben der ersten 4 Jahre von Gosswins Freisinger Aufenthalt ist eine zusammenfassende Hauptrechnung angefertigt worden, die als Mitglieder der Kapelle, die in Freising ihren Sold beziehen, nennt: Paul Pollner Organist; Peter Gattmair Tenerist; Anthoni Geusswein Capelmaister; Bärtlme Damitz Bassist; Sebastian Zwinger Bassist; Gallus Rueff Bassist; Paul Pollner der Junge; Georg Straubinger Cantorej Khnabe.

Des Organisten Pollner wurde bereits früher Erwähnung gethan. — Der Tenorist Gattmair gehörte nach den Münchner Hofzahlamtsrechnungen der Kapelle Albrechts V. im Jahre 1568 an und hatte neben seinem Dienst 12 Kantoreiknaben zu versorgen; er wird in dem kritischen Jahre 1570 geurlaubt und ist dann für die nächsten 10 Jahre nirgends bestimmt nachzuweisen. Die Steuerbücher Münchens führen ihn schon 1565 als in der Stadt anwesend, nennen ihn Peter Gattner Singer [87]), der als Hofgesinde keine Steuer zu zahlen hat. — Bärtlme Damitz ist jedenfalls identisch mit dem Bassisten Bärtlme Temnitz der Münchner Kantorei. Er wurde laut den Münchner Hofzahlamtsrechnungen am 11. April 1579 angenommen, nach dem Tode Albrechts aber wieder verab-

schiedet; wie Gosswin, Zwinger und Rueff hatte er es der Gnade Wilhelms V. zu danken, wenn er gleich nach seiner Entlassung wieder die neue Versorgung in Freising erhielt. — Zwinger wird in den Rechnungen des Freisinger Zahlamts als Bassist genannt, da er aber vor seiner Anstellung bei Ernst Tenorist in der Münchner Kapelle gewesen war (er wurde am 22. März 1577 angenommen), ist die Freisinger Bezeichnung wohl nicht ganz zuverlässig. — Gallus Rueff ist ein früheres langjähriges Mitglied der Kantorei Albrechts; die Hofzahlamtsbücher nennen ihn seit 1568, während er in den Steuerbüchern schon 1560 als Singer vorkommt. Rueff erhielt 1580 „zur endlichen Abfertigung" 50 Gulden und verliess die Münchner Kapelle Weihnachten 1579. — Als letzter Angehöriger der Freisinger Schar erscheint Paul Pollner der Junge, der als Kantoreiknabe in München gelernt hatte und von dort am 7. März 1573 mit 35 Gulden abgefertigt wurde. Welche Funktion er in Freising auszuüben hatte, lässt sich nicht ermitteln. —

Gosswin ist während der Zeit von Michaeli 1580 bis Weihnachten 1583 „in allem Auf besoldung Vnd Ihr Churf. G. Beuelch geb(en) worden 385 fl 5 ß 18 ₰". Zwischen Georgi 1582 und Georgi 1583 wird „in Abschlag der besoldungen ausgeben: Item der Capellmaisterin Aus Beuelch Auf Zwaymal 20 fl". Schon befindet sich also die Kasse des Bischofs mit der Erfüllung ihrer Verpflichtungen gegen den Meister ganz gewaltig im Rückstande. — Die Verbindung mit dem Münchner Hof hatte Gosswin trotz seiner Uebersiedlung nach Freising nicht abgebrochen. Ein Eintrag in den Zahlamtsrechnungen von 1581 besagt: „Anthonien Gosswin gewesten Singer alhie für ein Mess so er seiner f. g. offeriert Zur Verehrung laut der Zetl Zalt 20 fl". In demselben Jahr findet sich ein weiterer Posten, unter der Rubrik Einzige Ausgaben, nach welchem dem Meister am 25. Januar 1579 50 Gulden auf Rechnung und Zehrung gegeben worden sind, über deren Verwendung er dem verstorbenen Herzog Albrecht Rechnung abgelegt hat. Die Summe wird vom Zahlmeister erst im Jahre 1581 gebucht.

In diese Periode fällt die Herausgabe von Gosswins erstem

Druckwerk, den Newen Teutschen Liedern, die zur Herbstmesse des Jahres 1581 erschienen [88]) und dem Bischof Ernst gewidmet waren. Antonius war nun Hofkapellmeister eines wittelsbachischen Fürsten, ganz anders in Amt und Würden als früher, als einfacher Sänger; er hatte lange Jahre zum Gesinde des bayrischen Hofs gehört und eine Fülle von Gunstbezeugungen von ihm empfangen. So war es denn nicht mehr als billig, wenn er seine Dankesschuld abzutragen suchte, sei es auch nur in der Form eines „gering opusculum“ [89]). — Ueber das Werk selbst wird im 3. Teil dieser Arbeit mehr zu sagen sein; hier seien an eine Stelle der Vorrede noch einige Bemerkungen geknüpft.

Der Autor spricht die Absicht aus, mit Gottes Hilfe auch seine andern Kompositionen nacheinander in Druck zu geben. Es scheint, mit einer möglichen Ausnahme (vergl. den 2. Teil, Bibliographie) bei der Absicht geblieben zu sein — ausser den deutschen Liedern besitzen wir kein gedrucktes Werk Gosswins. Wenn es Befremden erregen kann, dass er, als Komponist geschätzt, auch von Albrecht und Lasso als solcher hochgehalten, die Zeit seiner Thätigkeit in München nicht benutzte, um ein Druckwerk herauszugeben, so liegt dagegen die Erklärung für sein Verstummen nach 1581 auf der Hand. Sie ist ohne Zweifel in den unsicheren Finanzverhältnissen zu suchen. Da kein Mäcen die Veröffentlichung anderer Werke des Meisters veranlasste, war er hierzu auf seine eigenen Mittel angewiesen. Und die waren nicht glänzend, konnten es auch bei dem Stande der bischöflichen Kassen nicht sein. Ohne das Ewiggeld, das Gosswins Gattin seit 1577 auf dem Hause des Eustachius Peilstein an der vorderen Schwabinger Gasse in München besass, wäre es der Familie wohl oft recht knapp gegangen.

Nachdem der Meister München bereits verlassen hat, erscheint er, d. h. eigentlich seine Gattin, die „Maria Geussweinin Capellmeisterin“, noch immer in den Steuerbüchern der Stadt. Denn dort waren jene 13 Gulden Ewiggeld zu versteuern, da der Rat 1581 eingewilligt hat, die Gebühr „bürgerlich“, unter Zulassung der Bevorzugung, die der Bürger genoss, anzu-

setzen, so lange die Gosswinschen Kinder in München blieben[90]). Aus dem Text des Eintrags erfahren wir, dass dem Meister in seiner Münchner Zeit nach dem 1569 zur Welt gekommenen Kind wenigstens noch ein anderes geboren worden ist; dass ferner die Kinder bei der Uebersiedlung in den neuen Wirkungsort in München zurückgelassen wurden. Wenn wir uns erinnern, wie freigebig sich Herzog Albrecht beim ersten Kindbett der Geussweinin gezeigt hatte, und wenn sich nun in den Hofzahlbüchern nicht die geringste Andeutung über andere Nachkommenschaft Gosswins findet, so kann in diesem Schweigen Albrechts ein weiterer Beweis dafür gesehen werden, dass sein Verhältnis zu Gosswin in jenen Jahren nicht mehr das alte gewesen ist.

Lange scheinen die Kinder nicht allein in München geblieben zu sein; schon in den nächsten Jahren ist die Steuergebühr erhöht, die Bedingung also, an die der Stadtrat die Ermässigung geknüpft hatte, nicht mehr erfüllt gewesen. — Wie bereits erwähnt, wurden zwischen Georgi 1582 und 1583 der Kapellmeisterin 20 fl. aus der bischöflichen Kasse ausgezahlt. Das hat seinen Grund vielleicht darin, dass Gosswin durch Krankheit gehindert war, das Geld selbst in Empfang zu nehmen, oder dass er auf einer kleinen Reise von Freising abwesend war. Jedenfalls lässt die Formulierung nicht darauf schliessen, dass er sich dauernd an einem andern Ort befunden habe. Nach den Ausweisen der Generalrechnung muss im Gegenteil angenommen werden, dass mit dem Kapellmeister die ganze Kapelle während der Jahre 1580—83 in Freising weilte. War doch auch der Bischof bald nach dem Einzuge in Lüttich wieder dort eingetroffen, und fühlte sich so wohl in der Hauptstadt seines ersten Bistums, die er ausserordentlich liebte, dass es nur dem stürmischen Drängen der Freunde seines Hauses gelang, ihn im Februar 1583 zur Abreise nach Köln, wo wichtige Entscheidungen seiner harrten, zu bewegen. Am 23. Mai desselben Jahres fand seine Wahl zum Erzbischof statt, gleich darauf beginnen jene Schwierigkeiten, von denen bereits oben die Rede war.

Anfangs 1584 erst werden die Zeiten ein wenig ruhiger;

Ernst sitzt in Bonn, das sich am 29. Januar 1584 ergeben hat, und lässt Gosswin im März dorthin kommen. Das Tagebuch von 1584 vermerkt unter der Rubrik Kostgeld „Cappelmester Anthonj guswein ime pis auf 10. Martij wie er zu Ir C. f. g. verraist, sein 16 wuchen, bar zalt 18 fl. 15 ß" [91]). — Kurfürst Ernst entbot nicht nur seinen Kapellmeister zu sich, sondern liess auch andere Mitglieder der Kantorei abfordern. In den ersten Monaten des Jahres 1584 ist der Bassist Damitz ebenfalls in Bonn gewesen; am 21. März wurde dort mit ihm abgerechnet, wobei sich herausstellt, dass die Hofkasse dem Damitz 583 fl. an Besoldung schuldet! — Damitz kommt am 9. April nach Freising zurück [92]).

Unsicher bleibt, wann Gosswin wieder in der Heimat eingetroffen ist. Den 10. Mai 1584 bekommt er auf seinen Namen für ungefähr 7 fl. Weizen und Korn geliefert, am 19. Mai aber werden 5 fl. bereits wieder auf die Rechnung der Frau geschrieben. Vielleicht ist dem Beamten bei dem ersten Eintrag ein Versehen untergelaufen, sodass eigentlich auch die Naturalbezüge an die Kapellmeisterin gegangen sind, deren Mann dann eben noch garnicht nach Freising zurückgekommen war [93]). Und diese Annahme gewinnt noch grössere Wahrscheinlichkeit, wenn wir nach dem 24. März die übrigen Kapellisten vollzählig in Freising versammelt finden. Rueff, Damitz, Gattmair, Zwinger, die beiden Kantoreiknaben erhalten Kostgelder — Gosswin allein fehlt. — Zieht man in Rechnung, dass ihm anfangs August 1585 wiederum ein Kind geboren wurde, so ergäbe sich, unter normalen Umständen, die zweite Hälfte des Novembers 1584 als späteste Zeitgrenze seiner Rückkehr.

Die 20 fl. Gnadengeld, die die Münchner Hofzahlamtsrechnungen 1584 für den Meister buchen, waren wohl ein Zuschuss, den er von seinem alten Gönner, dem Herzog Wilhelm, zu der Reise nach Bonn erbeten hatte. Baares Geld war ein seltener Gast in Gosswins Kasse; schuldete ihm doch der Kurfürst laut der Generalaufstellung der Gläubiger am 1. Januar 1584 noch immer 100 Gulden.

Beginn des Jahres 1585 besucht Ernst auf kurze Zeit Freising. Während seiner Anwesenheit dort ordnet er an, dass

bei der demnächst zu erwartenden Niederkunft der Kapellmeisterin ein Geldgeschenk gemacht werden solle; der spätere Eintrag des Zahlmeisters lautet: „vf vnsers g. C. vnd Herrn Mündlichen beuelch Zu ainer steür oder gnaden gelt der Frauen Cappelmeisterin Inn Ir Kinder beth 40 fl.“ [94]). Das Kind war ein Knabe, der in der Taufe den Namen Ernst erhielt; jedenfalls sollte damit dem kurfürstlichen Herrn, der vielleicht auch die Patenstelle übernommen hatte, eine Aufmerksamkeit erwiesen werden. Diese Einzelheiten ergeben sich aus einem Posten in den Münchner Hofzahlamtsrechnungen des Jahres 1598, nach welchem „Ernsten Geuszwein Cantorej Knaben“ 1 fl. angewiesen wird — ob als Gnadengeld oder als Abfertigung, ist nicht ersichtlich. Dass es sich hier um den Sohn des Kapellmeisters handelt, beweist ein Eintrag in einem freisingischen Rechnungsbuch von 1600, wo von einem Ernst Goiswein, Kapellmeistersohn berichtet wird. —

Der Kurfürst verliess Freising am 20. Mai 1585, um sich wieder nach Bonn zu begeben. Er nahm ziemlich viel Hofgesinde mit dorthin, liess auch einen Teil nachkommen, so unter anderm am 29. August seinen Mundkoch. Nachrichten darüber sind aus den Generalrechnungen in Freising zu entnehmen; über das, was uns hier am meisten interessiert, über den Verbleib Gosswins, schweigen sie. In den Besoldungslisten von 1585 kommt der Kapellmeister nicht vor, ebensowenig irgend ein anderes Mitglied der Kantorei.

Für 1586 ist kein Rechnungsbuch vorhanden, doch geben einige Buchungen, die, zwar erst 1588 gemacht, sich dennoch auf 1586 beziehen, berechtigten Grund zu der Annahme, dass Gosswin sich n i c h t in Freising befunden habe. Am 3. März 1588 verrechnet nämlich der bischöfliche Zahlmeister im ganzen 300 Gulden, die der Frau Kapellmeisterin gegeben worden sind. Von dieser Summe wurden 200 Gulden bereits am 23. März 1586 bezahlt, und zwar „Auf Ainen Ausszug vmb 623 fl 20 ß lauttend.“ Den Rest der obengenannten 300 Gulden, 100 Gulden, erhielt Maria Gosswin am 3. März 1588. Aus dem Eintrag geht zunächst hervor, dass das Guthaben Gosswins bei der Kasse 1586 wieder die respektable Höhe von rund 623 fl. erreicht

hatte, und ferner, dass er, als der Rechnungsauszug präsentiert wurde, also am 23. März 1586, nicht in Freising gewesen zu sein scheint, da ja die Auszahlung an seine Frau geschah. Die Thatsache, dass auch Gallus Rueff, vom Kurfürsten abgefordert, Freising verlassen musste und zur Reise nach Bonn 10 fl. erhob, unterstützt diese Annahme. Am 19. März 1586 wird auch an Damitzens Hausfrau ein Teil der für diesen fälligen Gelder entrichtet: aus allen diesen Daten kann als äusserst wahrscheinlich gefolgert werden, dass sich Gosswin, wenn nicht mit der ganzen Kapelle, so doch sicher mit einem Teil derselben, am Hofe des Kurfürsten in Bonn aufhielt. Alles spricht dafür, dass er hier auch in den beiden folgenden Jahren, ja vielleicht fast bis an den Schluss seines Lebens geblieben ist. Seiner Gattin werden am 31. Dezember 1587 in Freising 150 fl. ausgehändigt, an demselben Tage des Jahres 1588 die gleiche Summe, beide Male ist das Geld unter der Rubrik Besoldungen gebucht. Bedenken wir nun, dass das Gehalt Gosswins 300 fl. jährlich betrug. Dann könnten jene Posten vielleicht so erklärt werden, dass, als die Berufspflicht eine Trennung der beiden Ehegatten notwendig machte, die eine Hälfte des Soldes der zurückbleibenden Frau bestimmt wurde, während Gosswin selbst in Bonn von der dortigen Kasse die andere Hälfte bezog.

Ausser diesen jährlichen Einkünften von 150 fl. hatte Maria Gosswin noch das Ewiggeld von 13 fl., von dem wir bereits 1581 hörten, und das ihr ihr Gatte zur alleinigen Nutzniessung überlassen zu haben scheint. Die Steuer, die davon in München entrichtet werden muss, geht, wie schon erwähnt, auf Marias Namen. Nach den Einträgen in den Münchner Listen zu urteilen, muss von 1590 an die Notwendigkeit an sie herangetreten sein, Teile dieses Geldes zu verkaufen; im Jahre 1594 endlich ist der gesamte Betrag in andere Hände übergegangen [95]).

Die Freisinger Hauptrechnung von 1589 verzeichnet nur wenig Ausgaben, ein Posten für Jahresbesoldungen ist überhaupt in diesem Jahrgang nicht vorhanden. Keins der Mitglieder der Kapelle wird erwähnt, auch nicht in der Rubrik

Auf sondern Befehl. Für den Statthalter des Bischofs muss dieses Jahr besonders schwer gewesen sein. — Erst in der Rechnung Jacobi 1589 bis Jacobi 1590 finden sich wieder zerstreute Nachrichten über die freisingischen Verhältnisse. Nach der ganzen Fassung einer Buchung für Maria Gosswin war der Kapellmeister auch 1589 nicht in der Heimat. Sie erhält am 6. Juni 1589 „in Abzug Ires Ausstandts" 10 Gulden. Die Summe wird erlegt „in Ansehen Irer Schwachheit Vnd Irem Sohn Zuegestellt". Besonders der letzte Zusatz, dass dem Sohne das Geld übergeben wurde, ist beweiskräftig für die Abwesenheit des Gatten, der jedenfalls, wäre er bei der Familie gewesen, die Angelegenheit selbst geordnet hätte. — Wie 1589 ist der Meister auch 1590—1591 nicht in Freising; wiederum werden seiner Hausfrau in diesem Jahre von Michaeli 1590 bis Pfingsten 1591 150 Gulden überwiesen — der letzte Eintrag, der für die nächste Zeit von den Gosswins existiert. Da die freisingischen Rechnungsbücher von 1591—1599 verlorengegangen zu sein scheinen, sind wir also vorläufig nicht in der Lage feststellen zu können, ob der Kapellmeister auch nach dem genannten Jahre im Gefolge des Kurfürsten blieb, oder ob er nach Freising zurückkehrte.

Erst 1594 setzen die Nachrichten wieder ein und zwar in den Münchner Hofzahlamtsrechnungen. Nach der ersten von ihnen wird „Annthonien gesswein Musicj" zwei Mal ein Gnadengeld von 24 fl. gereicht. Gosswin befindet sich also sicher wieder in Bayern; ob in Freising oder in München bleibt allerdings zweifelhaft. — Von allergrösster Wichtigkeit für uns ist aber der zweite Eintrag. Unter der Rubrik der Gelder, die aus den vom Herzoge gekauften Häusern zu zahlen sind, steht 1594 der Posten: „Anthonien gössweins Witib vff michaellis verfallener Zinsung vermig der quittung bezallt 10 fl." Diesem Eintrage zufolge müsste also angenommen werden, dass Gosswin in der Zeit zwischen dem Empfang des Gnadengeldes und zwischen Michaeli 1594 gestorben sei. — Dem entgegen bezeugt das Grundbuch von München von 1574[96]), dass Wolf Pfaundtler, Schneider, als Bevollmächtigter des kurfürstlichen Kapellmeisters Anton Geusswein noch am 12. November 1594

einen Verkauf vorgenommen habe: zu dieser Zeit hätte dann also Gosswin noch gelebt.

Der Widerspruch zwischen den beiden Mitteilungen ist mit allergrösster Wahrscheinlichkeit zugunsten des Grundbuches zu lösen. Es wurde bereits bemerkt, dass jedenfalls auch die Hofzahlamtsbücher, wie die Freisinger Generalrechnungen, nach Rubriken geordnete Zusammenstellungen der einzelnen Posten in den Tagebüchern waren. So konnte es leicht vorkommen, dass der herzogliche Zahlmeister beim Zusammenschreiben am Schluss des Jahres Dinge als geschehen verzeichnete, die es zu der Zeit, die er gerade behandelte, noch nicht waren, dass also Maria Gosswin bereits Michaeli 1594 als Witwe geführt wurde, während sie ihren Mann erst später verlor. — Der Eintrag im Grundbuch beansprucht dagegen, da er nach einem amtlichen Dokument gemacht worden ist, unbedingte Glaubwürdigkeit.

Der Tod Anton Gosswins ist mithin zwischen den 24. November 1594 und das Ende dieses Jahres zu setzen[97]); er erfolgte wohl bei der Familie, also in Freising. Sterbebücher wurden in jenen Jahren, trotz den Vorschriften des Trienter Konzils, nur ausnahmsweise von den Pfarreien geführt; speziell in Freising beginnen sie erst 1687: der eingeschlagene Weg bietet also die einzige Möglichkeit einer Datierung.

Im Zusammenhang mit dem Ereignis hat es wohl gestanden, dass bei Wilhelm V. ein Gnadengeld erbeten werden musste, und dass weiterhin die gänzliche Veräusserung des Ewiggeldes der Maria notwendig wurde. Es ist nur allzu wahrscheinlich, dass die Lage der Familie zuletzt nicht die günstigste gewesen ist, eine Annahme, die durch die unsicheren Zustände in der Kasse des Freisinger Hofs ja ohnedies nahegelegt wird. So endete das Leben Anton Gosswins, das so verheissungsvoll begonnen, in Dunkelheit und Dürftigkeit; er starb, ein seltsames Zusammentreffen, im gleichen Jahre wie sein Lehrer Lasso, den er so sehr verehrt und dem er so vieles zu verdanken gehabt hat. —

Nach dem Tode Gosswins schweigen die Quellen gänzlich, wir hören nichts von den Hinterbliebenen, bis im Jahre 1598

der Sohn Ernst Gosswin, der in die Kantorei in München als Singknabe eingetreten war, dort den Betrag von 1 Gulden erhält [98]). Ernst ist, wie es scheint, dann nach Freising zurückgekehrt; am 7. Januar 1600 werden ihm hier 6 Gulden zu einer Zehrung ausgezahlt. Er hatte eine Reise vor, erkrankte auf dieser, musste umkehren, und starb kurz darauf in Freising. Seine Angehörigen befanden sich in so drückenden Verhältnissen, dass sie nicht einmal die Kosten der Bestattung aufzubringen vermochten: die Gnade des Kurfürsten musste angerufen werden [99]). Der darauf bezügliche Eintrag ist die letzte Nachricht, die von der Familie überliefert ist. Ob sie im Verlauf des 17. Jahrhunderts in Freising geblieben, ob vielleicht der Brauer und Stadtrat Johann Gesswein, den ein Stiftungsbuch der Freisinger Stadtpfarrkirche zu St. Georg im Jahre 1681 anführt, ein Nachkomme unserer Gosswins ist [100]): diese Fragen müssen, wie so viele andere, bei dem Mangel an städtischen Archivalien in Freising als unlösbar angesehen werden.

Beilage.

Der Brief des Bartholomäus van den Feld an Kurfürst August von Sachsen. (Kön. Sächs. Hauptstaatsarchiv, Dresden. Loc. 8524. der an Churfürst Augusten zu Sachssen gelangten gemeinen Schreiben, IV. Buch 1580, fol. 44).

Durchlauchtigster Hochgeborner Churfürst, gnedigster Herr Ewren Churfürstlichen Gnaden seind meine unterthenigste schuldige und gantzwillige Dienste jederzeit höchstes vleisses zuvorn, Gnedigster Churfürst und Herr, E. Churf. G. werden ohne Zweifel wol wissen, das Gott der Almechtige nach seinem willen und wolgefallen unsern Capelmeister Anthonien Scandellum den 18. dises Monats Januarii mit tode von diser Weldt abgefordert.

Dieweil ich dann disen vergangenen Sommer mit E. Churf. G. erleubnüs ins Land zu Beiern gegen München bin gezogen, aldo ein Niderlender mit namen Anthonius Josquinus, ein hofediener, und fürtrefflicher Musicus, nicht allein ein sehr gutter Componist, Organist, Altist, auch mit seiner Coleratur dermassen berühmet, das E. Churf, G. daran sonder Zweifel ein gnediges wolgefallen haben sollen, dann er etzliche Jar doher die Cantorey knaben doselbst bey dem Herzogen von Beiern componiren und singen geleret, und solches auch noch thut. Als hatt sich bemelter Anthonius Josquinus vor diser Zeitt gegen mir vornehmen lassen, do sich ein stell verledigen würde, das er E. Churf. G. gerne vor einen Capelmeister untertheniglich zu dienen erböttig were. Nun ist mir sein Person wol bekandt, wüste auch alsbaldt keinen seinesgleichen, der E. Churf. G. darzu dienstlich were, als dieser Anthonius Josquinus, dann er nicht allein inn der latheinischen Musica, sondern auch inn der Welschen, Französischen perfect und gar wol erfaren ist.

Da nun E. Churf. G. zu disem Componisten gnedigen gefallen trügen, und mich mit Zehrung, sampt einem Pferde abfertigen würden, wolte ich selber gegen München reiten, und allen müglichen vleiss anwenden, offtberürten Anthonio Josquino inn E. Churf, G. ich nicht verhalten mugen, unterthenigst bittende, solches inn keinen ungnaden ufzunehmen, sondern mein gnedigster Churfürst und Herr zu sein und zu bleiben. Datum Dressden, den 19. Januarii Anno 1580.

E. Churf. G.

unterthenigster und
gehorsamer Diner
Bartholomeus von Feldt,
Musicus und Bassista.

(Copie nach dem Original).

Archivalische Quellennachweise zum 1. Teil.

München: K. Bayer. Allgemeines Reichsarchiv: Fürstensachen 361—364. — Fürstensachen tom. XXV. und XXVI. — Freising, Hochstiftslitteralien. — K. Kreisarchiv: Steuerbücher. — Kammerrechnungen. — Ratsprotokolle. Grundbuchamt: Grundbuch der Stadt München vom J. 1574. Bibliothek des Metropolitankapitels: Heckenstallers Frisingensia.

Wien: K. K. Hofbibliothek: Hofzahlamtsbücher.

Dresden: K. Sächsisches Hauptstaatsarchiv: Die an Kurfürst August gelangten gemeinen Schreiben.

Nürnberg: Stadtarchiv: Stadtrechnungen.

Bamberg: K. Kreisarchiv.

Landshut: K. Kreisarchiv: Freisinger Rechnungsbücher.

Ohne Ergebnis blieben Nachforschungen in:

München: K. Bayer. Geheimes Staatsarchiv. Geh. Hausarchiv.

Wien: K. K. Adelsarchiv.

Nürnberg: K. Kreisarchiv.

Köln: Historisches Archiv der Stadt Köln.

Münster: Stadtarchiv. Bischöfliches Archiv.

Freising: Stadtarchiv.

Lüttich: Bischöfliches Archiv. Archives de l'Etat.

Augsburg: Fuggersches Archiv.

Coblenz: Königliches Staatsarchiv.

Düsseldorf: Königliches Staatsarchiv.

Anmerkungen zum 1. Teil.

[1]) A. Sandberger in den Historischen Anmerkungen zur 300. Wiederkehr von Lassos Todestag, p. 16: „Anton Gosswin, Lassos ältester Schüler".

[2]) Discorsi Delli Trionfi . . . . In Monaco appr. Adamo Montano 1568. Lib. primo, Dialogo Qvarto, p. 64. — Einigermassen übertrieben kurz darauf: e certo [Orlando] con tutti quelli honesti e costumati virtuosi si mantiene con tanta somma e tranquilla pace, che ciascuno e forzato (quantunque a qual che ramo d'inuidia habia piegato il core) amarlo, & in presenza riuerirlo, & in assenza lodarlo.

[3]) Also nicht ca. 1550, wie Ph. H. Külb im Artikel Gosswin der Allgem. Encyclopädie d. Wissensch. u. Künste (hrsg. von Ersch und Gruber 1862) sagt.

[4]) Vergl. Ph. H. Külb in dem eben zitierten Artikel; ihm folgt Mendel-Reissmann, Musikal. Konversationslexicon, Art. Gosswin.

[5]) M. f. M. IX, p. 256.

[6]) M. f. M. XXI, p. 16.

[7]) Vergl. A. Sandberger, Beiträge zur Geschichte der bayer. Hofkapelle unter Orlando di Lasso. III. Buch. 1895.

[8]) M. Fürstenau, Beiträge z. Gesch. d. k. sächsichen musikalischen Kapelle. Dresden 1849. — Es möge hier beigefügt werden, dass der Tenorist Valerian de Aschpra, der in den Jahren 1557 u. 1558 in den M. H. Z. R. (=Münchner Hofzahlamtsrechnungen) geführt wird, vorher in Dresden gewesen ist. Er heisst dort Valerian van Asper, erhält 10 fl. monatlich (was als besonders hohes Gehalt im Vergleich zu dem der einheimischen Sänger angesehen wurde), und wird als Niederländer bezeichnet. Vergl. M. Fürstenau, Churfürstl. Sechsische Canntoreiordnung von 1555; M. f. M. IX p. 235 ff. — Valerian hält 1571 nochmals um Dienst in der Münchner Kantorei an, wird aber abgewiesen.

[9]) Vergl. Bartholomaei Fisen Leodiensis . . . . . Historia Ecclesiae Leodiensis. Leodii 1642. 1. Aufl. — Ferner S. Bormans et E. Schoolmesters, Cartulaire de l'Eglise Saint-Lambert de Liége. Tome I. Bruxelles 1893.

[10]) Loyens, Recueil Hèraldique des Bourguemestres de La Noble Cité de Liège. 1720.

[11]) P. Théodose Bouille, Histoire de la Ville et Pays de Liége. 1725.

[12] Vergl. Roberti Turneri Panegyrici . . . . de triumpho quo Ernestus fuit Episcopus Leodius inauguratus. Ingolstadt 1583.

[13]) Eine Reihe von Publikationen aus den Schätzen der belgischen Archive wurden von mir nach dieser Richtung hin geprüft.

Der Raum gestattet nicht, ihre Titel hier anzuführen; sie finden sich zum grössten Teile verzeichnet in der Bibliographie de l'histoire de Belgique par H. Pirenne. 1902. — In keinem dieser Cartularien, Analecten, Inventarien usw. kam der Name Gosswin vor.

[14]) Auch der im 17. Jahrh. lebende, von den wittelsbachischen Fürstbischöfen in Lüttich sehr geschätzte Maler Gerard Goswin stammte aus Lüttich. Vergl. Kints, Les Délices du Pays de Liége, 1737, Tome V. Ferner J. Helbig, Histoire de la peinture an pays de Liége, 1873.

[15]) Biographie universelle, art. Gosswin.

[16]) La musique aux Pays-Bas, tome VIII, p. 503.

[17]) Der 9. Band von van der Straetens Musique aux Pays-Bas, in dem jene Einzelheiten wahrscheinlich mitgeteilt werden sollten, ist nicht mehr erschienen, und Forschungen nach dem handschriftlichen Nachlass des 1895 gestorbenen Gelehrten haben bisher zu keinem Resultat geführt. Anfragen nach Dokumenten über Gosswin im Archiv und in der Bibliothek des Lütticher Fürstbischofs, ferner in der Lütticher Universitätsbibliothek wurden mir im verneinenden Sinne beantwortet; ebensowenig brachten Recherchen in den Listen der Lütticher Kathedrale ein Resultat.

[18]) Délices du Pays de Liége, Tome I, p. 87.

[19]) Vergl. S. Bormans, Répertoire chronologique des conclusions du chapitre Cathédral de Saint-Lambert à Liége (in Ram, Analectes pour servir à l'histoire ecclésiastique d. l. Belgique, 1869—1872).

[20]) Im kgl. Kreisarchive zu Bamberg; veröffentlicht im Jahrbuch f. Münchner Geschichte, 1888.

[21]) Die Zeit von 1550—1600 abgedruckt im Dokumentenband (dem 3. Buch) von A. Sandbergers oben zitierten Beitr. z. Gesch. d. bayer. Hofkapelle.

[22]) Aufbewahrt im Münchner Stadtarchiv. — Die Steuerbücher sind nicht vollzählig vorhanden, sie sind in manchen Angaben nicht unbedingt zuverlässig; sie weisen manche Lücken auf und es ist schwer zu entscheiden, ob diese der Nachlässigkeit der Steuerbeamten zuzuschreiben sind, oder ob faktisch die betreffenden Personen die Stadt verlassen haben. Alles in allem aber enthalten sie eine Fülle des wertvollsten Materials für die Zwecke der musikhistorischen Personenforschung; ich hoffe an anderer Stelle auf die Ergebnisse meiner Arbeiten in ihnen zurückkommen zu können. Für die Jahre 1555—60, also für die Zeit des ersten Zuströmens niederländischer Künstler an die Münchner Kantorei, fehlen in den M. H. Z. R. die Jahrgänge 1555, 1556, 1559. Ich füge die auf die Hofkapelle bezüglichen Namen der M. St. (=Münchner Steuerbücher) dieser Jahre hier bei.

Martini 1555:

Caspar kumer hofsinger
Hainrich „
Hanns Mayr „
Gaspar kemetter „
Lienhart pueler „
Wassermann „
Ludwig Daser „
Anthoni Singer zu hof
Peter Steudlin
Hanns Schächinger organist
Hanns Schächinger [der junge?]
Gregorj geiger
Ruelant trometer
Hanns Straus trometer
Pauls „
Sigmund leyrer „
Anthoni stumpf „
Hanns Widmann pusauner
Jorg Hackh hoffpauckher.

Martini 1556:

Hainrich hofsinger
Anthonj „
Lienhart pueler hofsinger
Wolf hagn singer
Peter steudlin hofsingerin
Andre Zauner
Alt Schächinger organist
Ruelant Trometer
Hanns straus Trometer
Ludwig trometter
Pauls „
Vest „
Steffan „
Hanns Widmann pusauner
Schweitzer „
Jorg Hackh hoffpauckher.

Martini 1559:

Ludwig Daser Capelmeister
Hanns singer [?]
Hainrich hofsinger
Caspar khumer hofsinger
Andre Zauner „
Lamprechtin
Peter Steudl
Schächinger organist zu hoff
Reichstorffer Lutinist
Ruelant trometer
Ludwig „
Pauls „
Bastian Steyrer trometer
N. Stumpf „
Vest „
Hanns Widmann Pusauner
Schweitzer „
Jorg Hackh hoffpauckler.

Martini 1560:

Capelmeister Ludwig Taser
Hansin singerin [?]
Hainrich Hofsinger
Hanns Mayr Singer
Caspar Chumer
Jacob singer . . ist nimmer hie
Gallus Rueff singer
2 Niderlennder
1 Niderlennder
Lamprechtin Hofsinger
Andre Zauner
Ain Niderlennder
Peter steydl
Niclas Niderlennder Hoffsinger
Pueler Singer
Hanns Schächinger organist
Wolff Organist Hoffgesind
Reickherstorffer Lauttnschlager
Ruelannd Trometter
Ludwig „
Pauls „
Bastian Steyrer Trometter
Sigmund „
Stumpf „
Vesst „
Hanns pusauner.

[23]) Die Steuerbücher drücken das in der Form aus, dass sie den Namen des betreffenden nennen, die Rubrik für seinen Beitrag nicht ausfüllen, und in dem Raum für Bemerkungen hinzufügen „Hofgesind Nihil" oder ähnliches

[24]) Sandberger, Beiträge III, M. H. Z. R. 1559—62.

[25]) Aehnlich erging es auch wohl dem herzoglichen Zahlmeister. Vergl. Sandberger, Beiträge III, p. VII.

[26]) Als merkwürdig sei angeführt, dass v. d. Feldt in seinem Brief den Gosswin Josquinus nennt. Warum, ist nicht ersichtlich; der Meinung Distels (a. a. O.), dass man aus dieser Thatsache entnehmen könne, wie der Name zu jener Zeit ausgesprochen worden sei, vermag ich mich nicht anzuschliessen. Ich möchte eher an den Versuch einer auf den Kurfürsten von Sachsen gemünzten captatio benevolentiae denken.

[27]) Dass Gosswin sich schon vor 1565 in der Stadt befunden hat, scheint sich auch daraus zu ergeben, dass er bereits 1566 aufgefordert wurde, den Bürgereid zu leisten. Es ist unwahrscheinlich, dass der Münchner Stadtrat einen Ausländer, der erst so kurze Zeit in der Stadt weilte, in die Zahl der Bürger aufzunehmen gewünscht haben würde.

[28]) Von den Sängern, die zwischen dem 24. Juni 1556 und 24. Juni 1557 den Chor von Notre Dame in Antwerpen verliessen und vielleicht in Begleitung Lassos nach München kamen, kennen wir durch Burbures Bemühungen 6 mit Namen:

Jochim von Scheveningen (nach Fétis der Gioacchin des Trojano),

Petrus von Edam

Cornelius de Burgos (n. Fétis der Cornelio des Trojano),

Martinus de Hove (n. Fétis Martino e Guglielmo Fiamenghi des Trojano).

Wilhelmus de Diest (n. Fétis Martino e Guglielmo Fiamenghi des Trojano).

Dominus Johannes Martini.

Nach Fétis, Biographie universelle, art. Lassus, Anm. p. 120 waren von diesen 6 Sängern 1568 noch 4 in bayerischen Diensten, die beiden andern hatten seiner Meinung nach die Kapelle verlassen oder waren gestorben. — Verglichen mit den Angaben der M. H. Z. R. ergiebt sich: Joachim von Scheveningen = Jocham Freythof; Cornelius de Burgos = Cornelius Bonns; Martinus de Hove = Martino Frannz Wilhelmus de Diest = Wilhelm Niderlennd.

[29]) Zu den Gründen, die dieses Jahr, und nicht das gewöhnlich angegebene 1557 als das Eintrittsjahr wahrscheinlich erscheinen lassen, kommt noch das Zeugnis Trojanos in den Discorsi 1568. Er sagt dort, dass Lasso seit 12 Jahren an der Kapelle wirke . . .

Orlando di Lasso, che in dodici anni, che lui vi ê stato . . . . (p. 65). Da die Hochzeit Wilhelms mit Renata, die die Discorsi behandeln, am 22. Februar 1568 gefeiert wurde und Trojanos Bericht gleichzeitig erschien (quello che' il giorno gli occhi vedeuano, la notte, la mano scriueua, et il di sequente il stampatore spronato da molti cavalieri con gran fretta, il poneua in luce . . . (Vorrede), wird durch diese Angabe 1556 als das Jahr der Ankunft Lassos in München festgelegt.

[30]) Fétis, Biogr. univ., art. Lassus: [Lassus] se trouva à la tête de la meilleure chapelle qui existât alors en Europe, soit par le nombre de musiciens qui la composaient, soit par leur mérite.

[31]) K. bayer. allgem. Reichsarchiv, Fürstensachen t. XXVI. Die auf die musikalischen Verhältnisse bezüglichen Stellen in dieser Schilderung abgedruckt bei Sandberger, Beitr. III, p. 360 ff. Der ganze Bericht bei Freyberg, Samml. histor. Schriften u. Urkunden, Bd. IV.

[32]) v. Aretin, Maximilian I., p. 230.

[33]) K. b. geh. Staatsarchiv, K. schw. 229/3. Auszüge daraus abgedruckt bei Sandberger, Beitr. III, p. 300 ff. — Vergl. ferner die interessanten Briefe Albrechts V. an seinen Sohn Wilhelm, in denen er sich als feinen Kenner der Gesangskunst zeigt. (Sandberger, Beitr. III, p. 310 und 312).

[34]) Trojano, Discorsi, p. 65. — Auch die Kunst der Instrumentisten der Hofkapelle muss auf ausserordentlich hoher Stufe gestanden haben. Von dem Posaunisten Phileno Cornazano, der schon 1568 von Trojano erwähnt wird und sich noch 1608 in München findet, sagt Michael Praetorius im Syntagma musicum: „Wie denn etliche (als unter andern der berümbte Meister zu München, Phileno) durch vielfeltige Uebung auff diesem Instrument [der Posaune] so weit kommen sind, dass sie vnten das D, vnd oben im Diskant das c d e ohne sonderbare beschwerung und Commotion anstimmen."

[35]) Die Berechnung geschieht auf folgende Weise: Vom Pfund Barschaft oder Schulden war bei einer sogenannten einfachen Steuer 1 Pfennig Gebühr zu entrichten; 1 fl. 4 ß (die Hälfte der im Text genamtten Steuer, da diese ja die Summe von 2 Perioden darstellt) sind 214 ß (1 fl. — 7 β = 210 ß); mithin beläuft sich das versteuerte Vermögen auf 214 fl.

[36]) Ludwig Praun Schneider konnte ich in den Steuerbüchern bis zum Jahre 1551 zurückverfolgen. Praun hat stets im gleichen Hause im Jägergässl gewohnt und zahlte ungefähr einen halben Gulden Abgaben jährlich. Ende 1555 oder Anfang 1556 ist er gestorben; von 1556 ab versteuert seine Witwe und zwar vom Erbe, wie sich aus der beigeschriebenen Notiz ergiebt. — Einen Schluss

auf die finanzielle Lage der Praunin erlaubt ein Eintrag, den ich im Grundbuch der Stadt München v. Jahre 1574, fol. 670 fand: „Vorder Schwäbinger gassen, Düchtel Fürstlichen Pflegers zu Starnberg Haus Hof vnd Stallung. Geht hinaus an die ander Gassen. 8. Gemelte eheleuth [Hanns Greiss Magdalena Vxor] verkhauffen mer Lucien Braunin schneiderin 10 fl. vmb 200 fl. auf losung verfalles Michaelis. Actum den 7. Octobris Anno 1560." — Das bedeutet also, dass Lucie Braun von den Greissschen Eheleuten um 200 fl. ein Ewiggeld kaufte, das auf dem Düchtelschen Hause lagerte und 10 fl. betrug (Ewiggeld ist ein unkündbares Darlehen auf ein Haus oder Grundstück, vergl. S. Riedl, Das Ewiggeldinstitut in München, 1819). Danach muss also die Praunin nicht unvermögend gewesen sein.

[37]) Gosswin hat übrigens in diesem Jahr die Wohnung gewechselt; er haust jetzt am Rindermarkt.

[38]) Aus diesen Feststellungen folgt, dass unser Gosswin mit den in den M. H. Z. R. häufig genannten Mitgliedern der Familie in der Fischergasse, insbesondere mit dem Fischmeister Vetz Geusswein in keiner Beziehung steht.

[39]) M. H. Z. R. Sandberger III, p. 6: „Mer Bezallt dem CaPPelmaister darumben er den vier Niderlenndischen Knaben Allerlej Notturfft . . . einkhaufft".

[40]) Zu berücksichtigen ist, dass, wenn Fétis und van der Straeten mit ihrer Mitteilung von Gosswins Thätigkeit in Lüttich Recht haben, dieser schon in dieser Anstellung seine Mutierungszeit hinter sich gehabt haben wird. Als Kantoreiknabe wäre er wohl schwerlich mit Namen aufgeführt worden.

[41]) 1568 zählte die Kantorei 29 Sänger. Von ihnen erhielten elf 180 fl. Gehalt; einer 175 fl.; dreizehn 144 fl.; die übrigen noch weniger.

[42]) Trojano, Discorsi p. 70.

[43]) costumato: von gutem Betragen, wohlerzogen, artig (Rigutini und Bulle, Italien. Wörterbuch). Die Uebersetzung, die F. Würthmann in seiner deutschen Bearbeitung der Discorsi, 1842, von costumato giebt, nämlich tugendhaft, trifft also den Sinn durchaus nicht.

[44]) Bei der Mitteilung Trojanos ist darauf Gewicht zu legen, dass nur von einer Lehrtätigkeit Gosswins gesprochen wird. In der That wäre es in dessen jedenfalls nicht ausgedehnten Wohnung unmöglich gewesen, die Knaben auch in Pflege und Unterhalt zu nehmen, wie das später in Landshut, noch später in München geschah. In der ersten Hälfte des Jahres 1568, als Maximo Trojano seine Discorsi schrieb, lebten die Knaben bei Lasso, der seit 1567 ein eigenes Haus in München besass; in der zweiten Hälfte 1568 waren sie bei Peter Gattmair untergebracht.

[45]) Eine dokumentarische Bestätigung dieser Thatsache findet sich in den Büchern der Stadt München nicht. Für die Bürgerrechtsverleihungen kommen vor allem die städtischen Kammerrechnungen in Betracht; trotz eifrigster Durchforschung sämtlicher Jahrgänge des 7. Jahrzehnts des 16. Jahrh. gelang es mir nicht, einen auf das Ereignis bezüglichen Eintrag zu entdecken. — Die erfolgte Aufnahme kann allein geschlossen werden aus dem Zusatz bei Gosswins Rubrik im Steuerbuch von 1568, wo er als „Anthonj Jussionius Burger vnnd Hofgesind" bezeichnet wird.

[46]) M. H. Z. R. Sandberger III, p. 33.

[47]) Ivo de Vento wird 1564 in den M. H. Z. R. zum ersten Male erwähnt (Sandberger III, p. 22). Die M. St. weisen ihn für Martini 1565 in München nach und nennen ihn „Jüuo Organist Niderlennd(er)." Es liegt also kein Grund vor, ihn mit Riemann, Musiklexicon, p. 1386 spanischer Abkunft sein zu lassen. — Vento scheint, obgleich er doch in Landshut nur einer kleinen Kapelle vorstand, mit ziemlich übertriebenen Forderungen an seinen Herrn herangetreten zu sein. Ein Teil derselben wurde ihm bewilligt, der andere aber rundweg abgeschlagen, und zwar von Albrecht V., an den sich Wilhelm gewandt hatte. Albrecht motiviert seine Weigerung „dann es sich nit thun lasst so bald aus der Ordnung zegeen vnnd ain thür aufzethun, da ainer nachdem mit dem gleichen hernachkomen würde." (Sandberger III, p. 310). Vielleicht waren die unbescheidenen Ansprüche Ivos der Grund, warum Gosswin an seine Stelle gesetzt wurde.

[48]) Die Höhe der verehrten Summe beweist, dass Gosswin von dem Herzoge hoch geschätzt worden sein muss. 1562 erhält die Orlandin bei dem gleichen Anlass nur einen silbernen Gürtel im Werte von 13 fl; 1572 lässt Albrecht den Frauen der Sänger Kummerer, Freithof, Gattmair nur 12 fl, 1573 des Kummerers Weib gar nur 10 fl. reichen.

[49]) Ivo de Vento wird nach den M. H. Z. R. als Organist in München besoldet, während ihn ein Status im k. bayer. allgem. Reichsarchiv (Fürstensachen Specialia fasc. XXIX, 363), der mit grösster Wahrscheinlichkeit aus dem Jahre 1570 stammt, als Kapellmeister in Landshut nennt. — Von dem dort angestellten Bassisten Jörg Grasser, dem Sohne eines Bauern, spricht noch 1620 M. Praetorius mit Bewunderung (Syntagma musicum II). Unter den Diskantisten befand sich auch Leonhard Lechner, der 1570 als „gewesener Cantorejknabe zu Lanndshuet" eine Abfertigung von 10 fl erhält. Da er also sicher ein Jahr, vielleicht sogar 1¾ Jahre unter Gosswin gedient hat, könnte er mit einem gewissen Rechte nicht nur als Orlandos, sondern auch als jenes Schüler bezeichnet werden.

[50]) Im k. Kreisarchiv Landshut.

[51]) In den 4 Jahrgängen des erwähnten Bandes finden sich nur folgende auf Musik bezügliche Einträge: 1572. Zwaierlay Music nemlich dem Gatmayr mit seiner stimb 6 fl. — Dem Leonharden Trumettern Insonderheit 10 fl. — Der Canntorej in der stat 4 fl. — Den Singern von der Pfarr. so vor fl. Tafel dint Verehrung 4 fl. — Canntorey in gemein 40 fl. — Mer ainem Singer so beeden Iren fl. gn. ain Mess Dediciert 6 fl.

[52]) Die weitere Entwicklung der musikalischen Zustände ist, da es an archivalischen Belegen fehlt, nicht klar. Einige Musiker scheint Wilhelm behalten zu haben (vergl. den Eintrag in den M. H. Z. R. Sandberger III, p. 74); im übrigen half wohl die Münchner Kapelle mit ihren Beständen in Landshut aus. Jedenfalls interessierte sich der Erbprinz auch noch nach der Auflösung seiner eigenen Kantorei stark für Musik (vergl. seinen Briefwechsel mit Lasso, seinem Vater und andern in Sandberger III, Beilage V.) In einigen Fällen führte er die Verhandlungen wegen Beschaffung neuer Sänger für Albrechts Kapelle, so z. B. bezüglich Christoph Haberstocks und Gottfried Palmaërts'. Diese beiden waren nach einem Briefe von Gregor Vogl an Wilhelm nach Friedberg, vom 29. Dezember 1573, Kantoreiknaben in München gewesen. Palmaerts wurde dann Tenorist und Kapellmeister des Herzogs von Ferrara und später, 1576, mit 216 fl Gehalt in München angestellt. Fasten 1578 zog er von dort wieder ab. — Haberstock verliess 1570 heimlich, mit Hinterlassung von Schulden, den bayerischen Hof und nahm dann am 17. Juni 1575 mit 180 fl Sold wieder Dienst bei Albrecht. 1577 nennt ihn der herzogliche Zahlmeister in München als „gestorben und verdorben".

[53]) K. b. allgemeines Reichsarchiv Fürstensachen fasc. XXIX, 363. Undatiert doch jedenfalls in das Jahr 1570 gehörig.

[54]) M. H. Z. R. Sandberger III, p. 53.

[55]) Dieser Eintrag findet sich nicht in Sandbergers Veröffentlichungen.

[56]) Hainrich Niderlender Alltisten Schwägerin Zur Zerung . . . anhaimbs 20 fl (1572). — Frannz Florj Zerung Per Niderlannd 20 fl (1575). Etc. etc.

[57]) Belegt durch den Eintrag im Steuerbuche 1573. Die Umlage war als doppelte ausgeschrieben worden, das Pfund „parschafft" hatte also 2 Pfennig Abgabe zu leisten. Gosswin entrichtete für seine Person 1 fl. 5 ß 20 ₰; ferner „Mer für sein schwih(er) 5 ß 10 ₰ Abgesezt so sy an der gant verlorn", d. h. mit Abzug des Betrags, den sie bei der Vergantung ihres Besitzes eingebüsst hatte.

[58]) 1575: Hainrich Frannzen bezalt sein Jerlich gnadengelt Ist Ordinarj 36 fl.; im gleichen Jahre mit demselben Wortlaut: Joachim Freithof. Etc. etc.

[59]) Siebmachers Wappenbuch, Bürgerliche Wappen V, 6; p. 68, Tafel 71.

[60]) Auf eine Anfrage beim k. k. Adelsarchiv in Wien.

[61]) Hofzahlamtsbücher in der k. k. Bibliothek in Wien, Jahrg. 1574. Herr Dr. Mantuani, dessen Liebenswürdigkeit ich diese Angabe verdanke, fügt hinzu, dass die Wiener Hofzahlbücher keine weiteren auf Gosswin bezüglichen Einträge enthalten, dass ferner die beiden dedizierten Messen, von denen die im Text wiedergegebene Notiz spricht, sich nicht unter den Beständen der k. k. Hofbibliothek finden.

[62]) K. b. allgem. Reichsarchiv Fürstensachen fasc. XXXVIII, 426. Abgedruckt bei Sandberger III, p. 323.

[63]) 1561: Mer Bezalt Franncisco Bassisten vmb ain Klepper welliche Er in Stal geantworth 27 fl. — 1565: Dem Orlando CaPelmaister vmb sein Pferdt welliches ehr er in meines genedig Fursten vnnd H. etc Marstal geantworth 28 fl. — 1575: Item bezalt Annthonien Geiger für ainen Praunen gaul lautt der Zetl fl 75. — Aehnliche Posten fast in jedem Jahrgang der M. H. Z. R.

[64]) K. b. allgem. Reichsarchiv Fürstensachen tom. XXV, f. 302.

[65]) Hof- und Staatsbibliothek München. Cim. 373 h. Veröffentlicht b. Sandberger III, p. 284.

[66]) Anthonij Geuswein von 13 fl gelts 1 Pf(und) 8 ß thuet 3 β 14 ß.

[67]) In der Bibliothek von St. Peter in München (jetzt in der kgl. Regierung in München) befindet sich kein Werk von Gosswin; sie enthält überhaupt zum grössten Teile nur Kompositionen aus dem 18. Jahrhundert. — Vielleicht aber hängen die Orgeltabulaturen der Motetten Laetatus sum und Ad te levavi (siehe den bibliographischen Teil) mit der Organistentätigkeit des Meisters zusammen.

[68]) Die übrigen 3 hatte Lasso. — Dass ein Vorteil mit der Haltung der Kantoreiknaben verbunden gewesen sein muss, geht aus einem Eintrag der M. H. Z. R. 1575 hervor. In diesem Jaher hat Fossa die 12 Knaben, dazu noch einen „Extraordinarj Canntorej Khnaben"; gleich darauf heisst es „vnnd weil Ime hernach sein besoldung gePessert Ist Ime dieser Kanntorey Knab abgeschafft worden".

[69]) Der „Anthoni Gosswin geiger" bei Sandberger III, p. 110 ist durch ein Leseversehen entstanden; es muss „Singer" heissen.

[70]) A. Sandberger, Festschrift etc, p. 20.

[71]) Sandberger III, p. 292. — Die Stellung an der Dresdner Kapelle erhielt bekanntlich Pinelli. M. Fürstenau (Beiträge . . . . 1849), Fétis, Eitner, Riemann beginnen ihre genaueren Nachrichten über ihn erst mit dem Jahre 1571. Es

ist mir gelungen, Pinelli vor 1571, wo er sich als Cantor am Dome von Vicenza bezeichnet, in Landshut nachzuweisen. Auf die Spur brachte das im Text zitierte Memorandum Albrechts V., die im Jahre 1570 zu entlassenden Sänger betreffend. Unter diesen findet sich ein „Jann Baptista Genuen Pinel genent": augenscheinlich unser Pinelli, der bekanntlich 1546 in Genua geboren ist. Er muss Pfingsten 1569 in die Landshuter Kapelle eingetreten sein (Sandberger III, p. 42 nennt ihn versehentlich CRemonese statt Genovese) und wird 1570 mit der Besoldung von 2 Quatembern entlassen (Joan Babtista Genovese ist gleichfalls 2 Quottember bezalt 72 fl).

[72]) Vergl. zum folgenden: S. Riezler, Geschichte Bayerns, IV. — M. Lossen, Der kölnische Krieg. 2 Bde. 1882 u. 1887.

[73]) Ueber eine in dieser Hinsicht bezeichnende Episode vergl. K. Schellhas, Italienische Schlendertage Herzog Ernsts von Bayerns 1575. (In den Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven, hrsg. v. k. pr. hist. Institut in Rom, X, 2).

[74]) C. Meichelbeck, Kurtze Freysingische Chronica 1724. p. 288.

[75]) Vor Gosswins Deutschen Liedern sind mir nur zwei Dedikationen an Ernst bekannt geworden:: Vittorias liber primus qui missas . . . . complectitur. Venetiae, Gardano 1576. — Lassos 3. Teil Schöner Newer Deutscher Lieder mit 5 Stimmen. München 1576.

[76]) Bouille, a. a. O. III, p. 122: Au reste le prince Ernest de Bavière n'eut point son pareil en libéralité, en clémence et en générosité, il en eut très peu en valeur, en éloquence et dans les belles connoissances . . . . . enfin il eut été un grand Prince de toute manière, s'il ne se fut pas quelquefois laissé posséder aux mauvais conseils de ses Ministres, et à la passion des femmes.

[77]) An freisingischen Rechnungsbüchern sind vorhanden:

1580—83: Hauptrechnung.
1584: Journal in Landshut, Kreisarchiv, bezeichnet mit Nr. 1.
1585: Journal in Landshut, Kreisarchiv, bezeichnet mit Nr. 2.
Hauptrechnung in Landshut, Kreisarchiv, bezeichnet mit Nr. 2.
Hauptrechnung in München, Kreisarchiv, Duplicat der vorhergehenden.
1587: Hauptrechnung in Landshut, Kreisarchiv, bezeichnet mit Nr. 4.
1588: Hauptrechnung in Landshut, Kreisarchiv, bezeichnet mit Nr. 5.
1589: Hauptrechnung in Landshut, Kreisarchiv, bezeichnet mit Nr. 6.
1590: Jahresrechnung in Landshut, Kreisarchiv.

[78]) Heckenstallers Frisingensia, Bd. 197.

[79]) K. Kreisarchiv München H. L. Freising, fasc. 317, p. 255.

[80]) K. Kreisarchiv München H. L. Freising, ad 317. — Ernst befand sich in diesem Jahre in Köln. Die Summe, die während seiner Abwesenheit den zurückgebliebenen Hofangestellten, die den Tisch bei Hof hatten, gereicht wurde, führte den Namen Kostgeld.

[81]) Meichelbeck, a. a. O. p. 288.

[82]) Denkmäler der Tonkunst in Bayern: Sandberger, Hasslerband 1. Hälfte.

[83]) Politus, Reverendissimi ac Serenissimi Principis Ernesti . . . . inauguratio. Köln 1583. — Roberti Turneri Panegyrici . . . . Ingolstadt 1583.

[84]) Hof- und Staatsbibliothek München, Cod. germ. M. 2213, tom. XXXI.

[85]) Ernst hat alles mögliche Hofgesinde mitgebracht, das auf das eingehendste verzeichnet ist: Arzt, Hofstallmeister, Mundkoch, Silberknecht, Küchenschreiber u. s. w. Der Zettel hätte ohne Zweifel auch Gosswin erwähnt, wäre er darunter gewesen.

[86]) Turner, a. a. O. p. 138.

[87]) Die Aenderung der Nachsilbe „mair" in „ner" ist häufig; vergl. den Insrtumentenmacher Lienhard Pfundtmair, aus dem die M. St. Pfundtner machen und andere Beispiele.

[88]) Vergl. Georgii Willeri Collectio in unum corpus. Frankfurt 1592.

[89]) Vergl. die Vorrede zu den Newen Teutschen Liedern.

[90]) M. St. 1581: Maria geuszweinin CaPPelmaisterin Zue Freising von 13 guldin gelts auff des peilnsteins Haus an der Vordern Schwabinger gassen. Steurt Weil die Khind(er) alhie sein burglich. Hat ein Rath gewilligt davon zu steurn Burgerlich solanng die Khinder hie sein.

[91]) Journal zur Hauptrechnung 1584. Im 25. Januar 1584.

[92]) Journal zur Hauptrechnung 1584. Am 14. Juli 1584.

[93]) Dass solche Irrtümer vorkamen, beweist ein Eintrag im Schuldbuch aller Schulden und Gegenschulden (k. Kreisarchiv München H. L. Freising fasc. 387), wo dem Gosswin am 27. März 1584 noch eine Summe bar ausgezahlt wird, während es doch feststeht, dass er schon am 10. März nach Bonn abgereist war.

[94]) Journal zur Hauptrechnung 1858, Nr. 2. Am 11. August 1585.

[95]) M. St. 1594. (Vergl. auch Anmerkung 96).

[96]) Grundbuch d. Stadt München 1574, fol. 670 a: „Wolff Pfaundtler schneid(er) vnnd mitburg(er) allhie alss volmechtiger beuelch vnd gewalthaber dess Ernuesten Anthonien Geussweins Churf. Dr. Zu Khölln CaPPelmaisters, verkhaufft dise 13 fl ewigs

gelts weitter dem Erbarn Michaeln Dalmair . . . . vmb 200 fl Rh. guet Lantswerung. Actum den 12. November A. 1594.

[97]) Mit dieser Feststellung erledigt sich die Angabe von Ambros-Kade, Geschichte der Musik III, dass Gosswin 1615 noch in der bayerischen Hofkapelle gewesen sei.

[98]) M. H. Z. R. 1598, Sandberger III, p. 235.

[99]) Jars Rechnung von Jacobj Ao 99 bis Jacobj Ao 600. K. Kreisarchiv Landshut; Rep. LIII, fasc. 54, Nr. 54: „Ernsten Goiswein Capelmeisters seligen Sohn ist Vermig signierter Suplication den 7. Januarij Ao 600. aus Gnaden vnd zu ainer Zerung Verwilligt Und geben worden 6 fl. Als Nuhn disser Goiswein am wöckhraisen erkranckht widerkommen Undt mit Todt abgangen, Ist für Ine auss sonderm mitleitn Vnnd Gnad das Jhenig so ober die Erdbestedtigung, Vnnd besinckhnus gangen, Vermig signierten Zetls den 17 Martij Ao 600 auszalt worden 8 fl 1 ß 1 ₰ 1h."

[100]) Noch heute befindet sich in Freising eine Gastwirtschaft „zum Gesswein" genannt, das Geschlecht, das ihr den Namen gab, ist ausgestorben.

2 Teil.

Bibliographie der Werke Gosswins.

Gedruckte Werke.

1581. Newe Teutſche Lieder, mit dreyen / Stimmen, welche gantz lieblich zu ſingen, auch auff / allerley Inſtrumenten zu gebrauchen, / Durch / Antonium Goßwinum, des Hochwirdigen, Durchleuchti / gen vnd Hochgebornen Fürſten vnd Herren, Herrn Erneſti, Biſchofs zu Lütich / Hildeßheim, vnd Freyſing etc. Pfaltzgrauen bey Rhein, Hertzogen in obern vnd / nidern Bayrn, etc. Capellenmeiſter, componirt vnd / inn Druck verfertigt. / Tenor / Mit Röm. Key. Maie. freyheit nit nach zu trucken, etc. / Nürnberg. / Anno MDLXXXI.

f. 2, Vorwort:

Dem Hochwirdigen inn Gott / durchleuchtigen Hochgebornen, Fürſten vnd Herrn, Herrn / Ernſten, Biſchofen der Stifft Hildeßheim, vnnd Freyſing, Erwelten zu Biſchofen / des Stiffts Lüttich, auch Poſtulirten Adminiſtratorn vnnd Herrn zu Stabl, vnd Malmandir, / Pfaltzgrauen bey Rhein, Hertzogen in ober vnd nidern Bayrn, Hertzogen zu / Bullion, Marggraue zu Francimondt, Graue zu Lehen / vnd Langien, etc. meinem gnedigſten / Fürſten vnd Herrn.

Hochwirdiger inn Gott, Durch- / leuchtiger Hochgeborner Fürſt, gnediger Herr, demnach nun lange Zeit hero, dem hochlöblichen Fürſtlichen / Hauß Bayrn ich nach meinem geringen vermögen, inn der Muſica gedienet, vnnd von demſelben gantz gnedig befürdert, / auch mit vilfeltigen wolthaten begnadet worden bin. Derwegen / mir will gebüren, vnnd wol anſtehen, mich nach meinem geringen vermögen, danck/barlich zuerzeigen, damit ich dem namen der vndanckbarkeit entfliehen möchte, wel-/che nit allein in heiliger Göttlicher Schrifft, ſondern auch von den weiſen Heiden, / für das höchſte vnd gröſte laſter jeder zeit gehalten worden.

f. 2a. Hab derwegen des fürtrefflichen, weitberhümbten vnnd kunſtreichen Herrn / Orlandi de Lasso, meines lieben Praeceptoris, erſten theil Teutſcher Lieder, durch jn mit fünff ſtimmen componirt, etlichen fürnehmen Perſonen zu gefallen, mit

dreyen, / ſtimmen geſetzt. Vnd nachdem ich vermerckt, ſolche Tria vilen leuten angenem ſeien, / auch im offnen Truck verfertigt, Welche ich hiemit, zu anzaigung der dankbarkeit, / E. H. F. G. gantz vnterthenigklich offerirt will haben, demütig bittend, hochgedacht / E. H. F. G. wöllen ſolch geringen opusculum, als die primitias meiner operum, ſo ich / mit Gottes hilff nacheinander in Truck zuuerfertigen willens, zu gnedigen wolge / fallen an vnd aufnemen, vnd mein gnediger Fürſt vnd Herr ſein vnd bleiben, welches / H. F. G. ich mich jeder zeit in vnterthenigen gehorſam befehlen thue. / Ewrer Hochwirdigen Fürſtlichen Gnaden / vnterthenigster Diener, / Antonius Goßwinus / Capellenmeiſter.

f. 3: Regiſter der Teutſchen Lieder / Antonij Goßwini. / I. Vatter vnſer im Himmelreich. II. Ich rüff zu dir Herr Jeſu Chriſt. III. Iſt keiner hie, der ſpricht zu mir. IV. Die Faßnacht iſt ein ſchöne zeit. V. Der Wein der ſchmeckt mir alſo wol. VI. Die zeit ſo jetzt vorhanden iſt. VII. Vor zeiten was ich lieb vnd wert. VIII. Im land zu Wirtenberg ſo gut. 3. Theil. IX. Im Mayen, im Mayen. X. Wie lang o Gott, in meiner not. 2. Theil. XI. Fraw ich bin euch von hertzen hold. XII. Am abend ſpat beim külen Wein. XIII. Tritt auff den Rigel von der thür. XIII. Frölich zu ſein iſt mein manier. XV. Wer friſch will ſein der ſing mit mir. XVI. Ein guter Wein iſt lobens werth.

Berlin, Kgl. Bibliothek: Komplett. Dresden, Kgl. öffentl. Bibliothek: Alt. Königsberg, Kgl. und Universitätsbibliothek: Alt, Tenor. London, British Museum: Diskantus. München, Hof- und Staatsbibliothek: Komplett. [1]).

1581. Cantiones 4. vocum Antonii Gostuini, Norimberg. 1581 (cf. Georgius Draudius, Bibliotheca classica Frankfurt 1611 und 1625).
Verloren.

1583. Cantiones sacrae 5 et 6 vocum, Norimberg. 1583 (cf. Lipowsky, Bayrisch. Musiklexicon 1811, sowie C. F. Becker, Tonwerke d. XVI. und XVII. J. 1847).
Verloren.

1615. Madrigali a cinque voci, Noribergae 1615. — In Quart. (cf. C. F. Becker; Lipowsky; Fétis.)
Verloren.

Gedruckte Werke in Sammelwerken.

Madrigale.

1569. Antonio Cossuvino: Eolo crudel come turbasti . . . Qual maraviglia.
In Trojanos Musica de' Virtuosi (cf. Vogel, Bibliothek 1569[1]; zu den bei ihm angegebenen Fundorten gehört seit 1898 auch München, Hof- und Staatsbibliothek, die den Bassus besitzt).

1575. Antonio Gossvino: Non trovo cosa alcun. 2 p: Jo mi trovo ingannato.
In Bottegaris Secondo libro (cf. Eitner, Bibliogr. d. Sammelwerke; ferner Vogel, Biblioth. 1575[1]).

Motetten.

1583. Ad te levavi oculos meos. 6 voc.
Laetatus sum in his. 6 voc.
In Lechners Harmoniae miscellae (cf. Eitner, Bibliogr. d. d. Sammelw.)

Manuscripte.

Messen.

Missa a capella. 4 voc. München, Kgl. Vokalkapelle.

Missa super „Missus est Angelus". 5 voc. Chorbuch 1579. Augsburg, Stadtbibliothek, Mus. Ms. 28 i.

Missa super „Missus est Angelus". 5 voc. Stuttgart, Landesbibliothek, Cod. mus. 23 (defekt).

Missa super „Cognovi Domine". 4 voc. Chorbuch. München, Hof- und Staatsbiblioth. Mus. Ms. 51.

Missa super „Le mois de mai." 4 voc. Chorbuch. München, Hof- und Staatsbiblioth. Mus. Ms. 2746.

Missa super „Vrai dieu disait." 4 voc. Chorbuch 1580. Augsburg, Stadtbibliothek, Mus. Ms. 22 c.

Missa ferialis. 5 voc. Chorbuch. München, Hof- und Staatsbibliothek, Mus. Ms. 77.

Messe in der Katholischen Hofkirche in Dresden.

Motetten.

In te Domine speravi. 3 voc. 2. p. Quoniam fortitudo mea 3 voc. Dresden, Kgl. öffentl. Bibliothek.

Iste est Johannes. 5 voc. Bibliothek Johanns IV. von Portugal, in Lissabon. Verloren.

Ad te levavi. Bearbeitung d. 6 stimm. Vokalmotette f. Orgel. München, Hof- und Staatsbiblioth. Mus. Ms. 1640, Mus. Ms. 1641.

Laetatus sum. Bearbeitung d. 6 stimm. Vokelmotette f. Orgel. München, Hof- und Staatsbibl. Mus. Ms. 1641.

Ad te levavi. Bearbeitung d. 6 stimm. Vokalmotette f. 2 Zinken, 3 Posaunen, 1 Pomhart. Regensburg, Bibliothek Proske.

Laetatus sum. Bearbeitung d. 6 stimm. Vokalmotette f. 2 Zinken, 3 Posaunen, 1 Pomhart. Regensburg, Bibliothek Proske.

Neuausgaben.

Motette Ad te levavi in S. W. Dehn, Sammlung älterer Gesänge aus dem 16. und 17. Jahrh., Lieferung 4.

Die Angabe, dass Gosswin im Jahre 1581 4 stimmige Motetten habe erscheinen lassen, ist der Bibliotheca classica des Georgius Draudius entnommen, die in Frankfurt in den Jahren 1611 und 1625 erschien. Draudius sagt dort, in der Rubrik Libri musici, Abteilung Cantiones: „Antonii Gostuini 4 vocum, Norimbergae 1581.“ — Auf ihn greift J. G. Walthers Musikalisches Lexicon, 1732, zurück: „Gostuinus (Antonius) gab an 1581 vierstimmige Cantiones in Druck s. Draudii Bibl. classica p. 1612“. In dieser Notiz Walters haben wir es mit der ersten lexicalischen Erwähnung Gosswins zu thun; merkwürdig bleibt, dass das Musikalische Lexicon die Deutschen Lieder des Meisters nicht aufführt, obgleich deren Erscheinen — dieses Mal unter dem richtigen Namen des Autors, d. h. ohne Latinisierung — doch in des Draudius Bibliotheca librorum germanorum, Frankfurt 1611, mitgeteilt ist[2]). Für Walther bestanden zwei Möglichkeiten: entweder erkannte

er die Identität des Gostuinus mit Gosswin und hätte dann die Lieder in seiner auf jenen bezüglichen Bemerkung verzeichnen müssen, oder aber er erkannte sie nicht, hätte aber dann für Gosswin und dessen Lieder einen neuen Eintrag bringen müssen. Keins von beiden ist geschehen und damit nachgewiesen, dass Walther entweder nicht gewissenhaft gearbeitet, oder dass ihm Draudius' Bibliotheca librorum germanorum nicht vorgelegen hat.

Die Messkataloge jener Jahre führen die Cantiones nicht unter den neuerschienenen Büchern, was um so auffälliger wird, wenn sich herausstellt, dass das mit den Deutschen Liedern Gosswins an mehreren Stellen der Fall gewesen ist[3]). Da es mir bisher trotz peinlichster Nachforschungen nicht gelingen wollte, irgendwo einen Druck oder wenigstens ein gedrucktes Fragment jener Cantiones ausfindig zu machen, da es im übrigen feststeht, dass Draudius nicht in allen Stücken zu trauen ist, dass er, gerade in bezug auf Cantiones, schon auf groben Ungenauigkeiten betroffen wurde[4]), so ist es wohl am besten, seine ganze hierhin gehörige Nachricht mit grösster Vorsicht aufzunehmen. —

Die beiden anderen verschollenen Werke, die Cantiones von 1583 und die Madrigale von 1615, sind zum ersten Male erwähnt in Lipowskys Bayerischem Musiklexicon, München 1811. „Gosswin, auch Goswino (Anton) churbayrischer Hofmusikus in München. Von seinen Kompositionen sind bekannt: Madrigalen zu 5 voc. (1615) und Cantiones sacrae 5 et 6 vocum (Norimbergae 1583), dann deutsche Lieder mit 3 Stimmen (Nürnberg 1581)." Von diesen Angaben, die Ch. Freiherr von Aretin Lipowsky lieferte[5]), ging vielleicht C. F. Becker aus[6]), der als Kompositionen Gosswins aufzählt: Newe Teutsche Lieder .... Nürnberg 1581. In Quart. — Cantiones sacrae quinque et sex vocum. Norimbergae 1583. — Madrigali a cinque voci. Noribergae 1615.

Auf Lipowsky und Becker fusst dann das Neue Universallexicon der Tonkunst (von E. Bernsdorf, 1857); auf diesem wiederum die Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste (hrsg. von Ersch und Gruber 1862), Mendel-

Reissmanns Musikalisches Konversationslexicon, und, wenn auch nur teilweise, der Artikel M. Fürstenaus über Gosswin ind er allgemeinen Deutschen Biographie. Auch Fétis' Biographie universelle ist von Lipowsky abhängig; sie spricht an der betreffenden Stelle von den Deutschen Liedern von 1581 und den 5 und 6 stimmigen Cantiones von 1583. Bezüglich der Madrigale von 1615 macht Fètis die überraschende Bemerkung: Le baron Aretin possèdait en manuscrit des madrigaux à cinq voix de cet auteur (sc. Gosswin), datés de 1615. In der That spricht Aretin bei Lipowsky garnicht von einem Druck der Madrigale, deshalb fehlt auch in seiner Angabe der Druckort, der bei den Deutschen Liedern und den Cantiones von 1583 sorgfältig beigefügt ist.

Machen schon diese Feststellungen einigermassen skeptisch gegen C. F. Becker, der 1615 gedruckte Madrigale Gosswins herauskommen lässt, so wächst das Misstrauen, wenn man sich der im 1. Teil beigebrachten Daten über das Todesjahr Gosswins erinnert. Es muss auf 1594 verlegt werden; demnach wären dann die Madrigale 21 Jahre nach dem Tode ihres Schöpfers in Druck erschienen. An sich brauchte das nicht unmöglich zu sein, Beispiele von so späten posthumen Veröffentlichungen sind zur Genüge erhalten. Angesichts der bekannten dürftigen Vermögensverhältnisse der Familie Gosswin aber, der Unwahrscheinlichkeit ferner, dass ein Mäcen existiert habe, der die Drucklegung aus Pietät veranlasst hätte, schwindet jede Berechtigung, hier an ein faktisch gedrucktes Werk zu glauben [7]).

Die Untersuchung ergiebt also, dass — wohlgemerkt aber nur vielleicht — in den Cantiones quinque et sex vocum, Nürnberg 1583, ein verloren gegangener Druck zu erblicken ist, dass dagegen die Madrigale, entgegen der Behauptung Beckers und seiner Nachschreiber, nie gedruckt, sondern besten Falls nur in Handschrift vorhanden waren [8]). —

Die unter den Messen an letzter Stelle genannte, die sich als geschriebene Partitur in der katholischen Hofkirche zu Dresden befindet, ist ein genaues Duplicat der sogenannten Missa a capella in der Bibliothek der Münchner kgl. Vokal-

kapelle. Dass es sich hier um eine moderne Copie handelt, geht schon aus der von Eitner beigeschriebenen Bezeichnung „Partitur" hervor; in der That brachte Franz Wüllner das Exemplar als Abschrift der Partitur, die er in München als „Missa a capella" hatte herstellen lassen, mit nach Dresden [9]). Ueber diese Münchner Spartierung wird bei der Besprechung der einzelnen Messen Gosswins im 3. Teile zu reden sein. —

Von dem Vorhandensein einer Motette „Iste est Joannes" macht der Musikalienkatalog der Bibliothek Johanns IV. von Portugal Mitteilung. Der König, ein begeisterter Kunstliebhaber, hatte in Lissabon eine gewaltige Sammlung der besten musikalischen Werke, in Manuscripten und Drucken, zusammengebracht; der Index dieser Kollektion erschien im Jahre 1649 bei Craesbeck in Lissabon [10]) und sagt unter der Abteilung Motetten:

Iste est Joanes, a 5. Antonius Gossuinus, de Sao Joao Evangelista.

Da die Schätze der Bibliothek spurlos verschwunden sind, nimmt man wohl mit Recht an, dass sie dem Erdbeben, das Lissabon 1755 heimsuchte, zum Opfer fielen; mit ihrem Verlust haben wir auch den dieser Arbeit Gosswins zu beklagen. — Der Zusatz „de Sao Joao Evangelista" lässt sich vielleicht dahin deuten, dass der Meister während seiner späteren Lütticher Zeit an der Kirche Sankt Johann Evangelista [11]) angestellt gewesen ist. Dass es sich bei der Bemerkung nur um eine Ortsbezeichnung handeln kann, scheint mir nach ihrer ganzen Fassung ohne jeden Zweifel.

Quellennachweis zur Bibliographie.

Hof- und Staatsbibliothek München; Kgl. Bibliothek Berlin; Kgl. Bibliothek Dresden; Landesbibliothek Stuttgart; K. K. Hofbibliothek Wien; Bibliothèque royale Brüssel; Bibliothek der kgl. musikalischen Kapelle Dresden; Universitätsbibliothek Lüttich; Stadtbibliothek Köln; Stadtbibliothek Leipzig; Stadtbibliothek Nürnberg; Bischöfliche Bibliothek Regensburg; Taxissche Bibliothek Regensburg; Stadtbibliothek Landshut; Stadtbibliothek Augsburg; Dombibliothek Freising; Freiherrlich Aretinsche Familienbibliothek; Fuggersche Bibliothek Augsburg.

Anmerkungen zum 2. Teil.

[1]) Auch die Dombibliothek in Freising besass ein Exemplar der Deutschen Lieder, und zwar noch im Jahre 1651, wie ein dort befindlicher handschriftlicher Katalog beiweist. Dieser Catalogus omnium librorum musicalium ad ecclesiam cathedralem Frisingensem pertinentium, agefertigt von Sebastian Karpff 1651, ist von hohem Interesse, leider jedoch der Forschung vorläufig nicht zugänglich.

[2]) „Antonij Goswini Teutsche Lieder mit dreyen Stimmen, auch auff allerley Instrumenten zu gebrauchen, Nürnberg 1581 in 4°."

[3]) Vergl. Catalogus novus nundin. vernalium von Portenbach und Lutz, Francoforti ad Moenum 1582. — Collectio in unum corpus .... Georgii Willeri, Frankfurt 1582. — Elenchus consumatissimus librorum .... auctore Clessio, Frankfurt 1602. — Vergl. auch A. Göhler, Verzeichnis der etc. Musikalien, Leipzig 1902. Die Deutschen Lieder sind angezeigt im Messkatalog von Willer, Herbst 1581; ferner bei Portenbach, Frühling 1582.

[4]) Draudius bezeichnet beispielsweise Kompositionen, die als Bestandteile von Sammlungen erschienen, als separat gedruckte Werke. Die in der Richtung dieser Möglichkeit von mir geführten Nachforschungen brachten kein Resultat.

[5]) Aretin hatte Lipowsky seine, heute leider gänzlich verschollenen, musikhistorischen Aufzeichnungen für das Bayrische Musiklexicon zur Verfügung gestellt.

[6]) Die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrh. Von C. F. Becker. Leipzig 1847 u. 1855.

[7]) Weder Draudius noch die Messkataloge erwähnen die Cantiones und die Madrigale. — Bei der Entstehung der hierauf bezüglichen Nachricht überhaupt hat vielleicht eine Verwechslung mitgewirkt. 1615 erschien nämlich (cf. E. Vogels Bibliothek) eine Sammlung von Madrigalen, Nuova Scelta di Madrigali di Sette Autori ..... Napoli, app. G. Carlino. In ihr findet sich ein gewisser Genvino mit 3 Arbeiten vertreten. Es wäre nicht unmöglich, dass in der Confundierung dieses Namens mit dem ähnlichen Goswino die Quelle der Mitteilung zu erblicken ist.

[8]) Eine Anfrage bei dem Haupte der Familie wurde mir in liebenswürdiger Weise dahin beantwortet, das sich in den spärlichen Resten der Familienbibliothek, die 1876 zum grössten Teile durch einen Schlossbrand vernichtet wurde, die gesuchten Madrigale nicht befinden.

[9]) Auch an dieser Stelle ist es mir eine angenehme Pflicht, Herrn Professor R. Kade in Dresden für seine thatkräftigen Bemühungen in der Angelegenheit der Dresdner Messe Gosswins meinen verbindlichsten Dank auszusprechen.

[10]) Neu herausgegeben von F. Vasconcellos, Livraria de Lissabon, Porto 1874.

[11]) Vergl. Délices du Pays de Liége, Tome I, p. 135 ff.

3. Teil.

Gosswins Stellung in der Musikgeschichte. — Seine Werke.

1. Kapitel.

Schon im 14. Jahrhundert, in den allerersten Anfängen jener Kulturbewegung in Italien, die in der Renaissance gipfelte, lässt sich deren Kern, das eigentlich treibende Moment in ihr auf das deutlichste erkennen: das Streben, die Individualität von allen geistigen Schranken zu lösen, sie zu befreien aus dem Bann, in dem sie die Kirche hielt. Mit kurzen Worten: man proklamiert, wenn auch vorab nur zaghaft, die Persönlichkeit. Damit ergab sich sofort die Statuierung eines Gegensatzes zwischen Kirche und Welt, eine Thatsache, die zunächst von jener unbeachtet blieb. — Die grosse wirtschaftliche Wandlung, die das 14. Jahrhundert brachte, der Uebergang der Bodenwirtschaft zur Geldwirtschaft, musste dem Ziele einer geistigen Emancipierung Vorschub leisten. Ein leichtbewegliches Vermögen sammelt sich in den Händen einzelner, nicht minder hebt sich der allgemeine Wohlstand — allgemach kommt ein reiches Geschlecht empor, das nun für seine so andersgearteten, ja erhöhten Forderungen an das Dasein eine neue Form sucht. Die Kirche, die lange mit mütterlicher Genügsamkeit für die Befriedigung aller Bedürfnisse gesorgt hatte, vermag jetzt nichts mehr zu bieten — so geht man zurück in eine ferne Vergangenheit und sucht dort das Heil. Wiederbelebung der antiken Kultur wird die Losung.

Alle Gebiete der Lebensführung sucht sich das erstarkende weltliche Element unterthan zu machen; auch die Künste und unter ihnen, was an dieser Stelle am meisten den Blick fesselt, die Musik, will es in seinen Bann ziehen. In Florenz entsteht so und wächst zu hoher Blüte die weltliche von Instrumenten begleitete Vokalkunst des 14. Jahrhunderts, die ihre Errungenschaften auf die Kirchenmusik zu übertragen beginnt, ehe sich diese des drohenden Feindes bewusst wird. Später, im 15. Jahrhundert, sucht dann die Kirche gegen die immer

stärker hereindringenden Einflüsse der weltlichen Lyrik einen Damm aufzurichten, indem sie gleichsam das Monopol einer nach ihrer Auffassung allein wahren Musik verkündet. Eine spezifische Kathedralmusik wird der weltlichen entgegengesetzt; die Kunst Cambrais gegen Ende des 15. Jahrhunderts bedeutet den Höhepunkt dieser Entwicklung. Strenge Beschränkung auf das Tonmaterial der Kirchenmodi, die Bedeutung des Tenors, des „cantus prius factus", die Polymelodik und als Folge dieser das Fehlen einer harmonischen Auffassung — das sind die hervorstechendsten Kennzeichen dieser Kirchenkunst, deren letzte Ausläufer sich bis in die Zeit Palestrinas verfolgen lassen.

Aeusserlich war es der Kirche gelungen, die Entwicklung der weltlichen Musik während des 15. Jahrhunderts aufzuhalten. Das ändert sich im 16. Jahrhundert: mit mächtiger Kraft bricht die lang zurückgehaltene durch. Sie will im Gegensatz zu den Forderungen, die von der Kirche an ihre Kunst gestellt werden, Wirkungen auf harmonischer Basis, sucht die alte horizontale Auffassung des Stimmenkomplexes durch die moderne vertikale zu ersetzen; an die Stelle des Effektes der polyphonen Arbeit soll u. a. der der Chromatik treten. Dem Text ist stets seine Verständlichkeit zu wahren, wobei sich dann im Zusammenhang mit der letzten Forderung eine Verlegung des melodischen Schwerpunktes in die Oberstimme wie von selbst ergiebt.

In der, in den letzten beiden Dritteln des 16. Jahrhunderts eintretenden Durchdringung dieser Prinzipien weltlicher und kirchlicher Anschauung (bei der übrigens die Kirche ein natürliches Interesse daran hatte, das Verlangen nach guter Textbehandlung auch für ihre liturgischen Zwecke zu stellen), in der Fehde zwischen freier Komposition und der auf dem gregorianischen Choral basierenden, gewinnt endlich die erstere und mit ihr der Einfluss weltlicher Chorlyrik und Instrumentalkunst die Oberhand. Die neue Zeit hat gesiegt; fortan steht die gesamte Musik unter dem Zeichen profaner Kunst, — die Aera des Subjektivismus ist auch für die Tonkunst angebrochen. Die Niederländer, die alles Alte vertraten, müssen weichen; ihren

Platz in der Geschichte der Musik nimmt das Volk ein, das zuerst den neuen Geist in sich gespürt hatte, das Volk der Renaissance, die Italiener. —

Kennzeichen der geschehenen Wandlung finden sich, rein äusserlich genommen, in der Verdrängung der niederländischen Musiker aus den Sängerkapellen und der Zunahme der für sie eintretenden italienischen Künstler. Und weiter beginnen um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert die Studienfahrten der nordischen Musiker nach Italien, eine stillschweigende Anerkennung des Faktums, dass dieses Land als dasjenige zu betrachten sei, wo es etwas zu lernen gab.

Dass jener Sieg nicht plötzlich erfolgen konnte, dass die Geister Schritt vor Schritt dem Neuen erobert werden mussten, ist begreiflich. Das Wesen der bisherigen Kunstübung sass der Musik noch tief im Blute. Immerhin lässt sich die Intensität der Veränderung ermessen, wenn man bedenkt, dass schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts von Schulen im strengen Sinne des Worts eigentlich nur bei den Italienern gesprochen werden kann, eben den Trägern der neuen Anschauungen. Natürlich können diese Schulen ihre Neuerungen nur bringen auf der Grundlage dessen, was sie von den Niederländern, oder allgemeiner gesprochen, von der alten Kunst überkommen hatten — deren Technik und Ausdrucksweise konnten, von diesem Punkte gesehen, niemals untergehen. Wandeln jedoch mussten sie sich, indem sie genötigt wurden, immer mehr italienische Elemente in sich hineinzunehmen, sich von Grund aus mit ihnen zu durchsetzen. Immer aber blieben sie, wenigstens noch vorläufig, in ihren wesentlichen Zügen als niederländisch deutlich erkennbar.

Demnach kann es nicht anders erwartet werden, wenn in der ganzen Zeit, die wir hier im Auge haben, sowohl in Italien als nördlich der Alpen eine bedeutende Anzahl von Tonsetzern gefunden wird, die als Vertreter des Alten, als „Niederländer“ anzusprechen sind, mit jenem neuen Einschlag aber, der aus der Aenderung der Anschauungen resultierte. Als Ganzes stehen diese Männer klar abgegrenzt da und könnten aus diesem Grunde mit demselben Recht den Namen einer „Schule“ für sich in Anspruch nehmen, mit dem von einer römischen, einer

norditalienischen, einer venetianischen Schule in jenen Jahren gesprochen wird. Fasst man aber den Begriff der Schule nicht nur als eine Ansammlung von Elementen, die trotz einzelner geringen Verschiedenheiten gleichartig sind, sondern in seiner weiteren Bedeutung, so fehlt jenen „niederländischen" Künstlern das wichtigste Merkmal: die Weiterentwicklung. Die alte Kunst hat abgewirtschaftet, Neues kommt zu dem Besitz, den sie der Musik zugebracht hat, nicht mehr hinzu. Und ein solches inneres Weiterwachsen ist es ja doch eigentlich, was die „Schule" macht.

Gosswins Anfänge fallen in die Zeit, in der der Primat in der Musik auf die Italiener überzugehen beginnt; in seinen letzten Jahren hat sich die Verschiebung fast gänzlich vollzogen. Er war Schüler Lassos, ein bevorzugter höchstwahrscheinlich; sicher war das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler ein innigeres als es gemeinhin zu sein pflegt. Wenn er nun in allen seinen Werken treu den Spuren des „fürtrefflichen, weitberühmten vnnd kunstreichen" Meisters folgt, so kann das nicht befremden. Gewiss ist die Kunst, die er in Lüttich kennen gelernt haben konnte, nicht ohne Einfluss auf ihn geblieben, worauf ja schon im biographischen Teil der Arbeit hineingewiesen wurde. Gewiss auch konnte die direkte Berührung mit italienischer Kunstweise, wie sie ihm durch die vielen in Albrechts V. Diensten angestellten Sänger und Instrumentisten zuteil wurde, nicht spurlos an ihm vorübergehen. Waren doch Massimo Trojano, die Brüder Guami, Cornazani u. a. seine Amtskollegen gerade während seiner besten Jahre.

Der Leitstern seiner künstlerischen Persönlichkeit aber war und blieb Lasso. Die Wesenszüge von dessen Kunst finden sich beim Schüler wieder, modifiziert durch die Anlagen, die dieser zum Werke mitbrachte, doch nach ihrer Herkunft klar zu bestimmen. Mit der Festlegung dessen, was Orlando charakterisiert, ist sofort auch der Schlüssel zum Verständnis Gosswins gefunden und weiterhin die Möglichkeit, ihm seine Stelle in der Geschichte der Musik anzuweisen. —

Von Lasso gilt das Wort Ambros'[1]), dass sich in ihm

die niederländische Tonkunst vollendet habe, nur mit Einschränkung. Denn in dem Sinne, der früher mit „niederländisch“ verknüpft wurde, ist Lasso nie einer ihrer Vertreter gewesen. Seine Technik, zum Teil auch seine ganze Art zu empfinden, waren niederländisch, mussten es nach dem, was weiter oben gesagt wurde, sein. Das aber, was seine künstlerische Erscheinung nicht nur auszeichnet, sondern ihr überhaupt erst die volle Grösse verleiht, ist die Universalität, die sich in ihr ausspricht. Er war der Mensch der Renaissance; und mit Recht sagt Proske[2]): „Gross in Kirche und Welt, hatte Lassus das nationale aller damaligen europäischen Musik in sich aufgenommen, dass es als ein charakteristisches Ganze in ihm ausgeprägt lag und man das speziell Italienische, Niederländische, Deutsche und Französische nicht mehr nachzuweisen vermochte.“

Soll dennoch ein einzelner Kreis seiner Gesamtpersönlichkeit herausgegriffen werden, so verdankte er Italien vielleicht am meisten. Schon zu seinen Lebzeiten wurden von seinen Werken die Motetten am höchsten eingeschätzt — sie zeigen in jeder Hinsicht den italienischen Einfluss, wie er sich in der Technik des Madrigals offenbart, mit seiner Forderung der „freien Komposition“ (O. Kade). Der lange Aufenthalt in Italien während der Jünglingsjahre, das innige Vertrautwerden mit der Formenwelt der weltlichen Chorlyrik haben bei Lasso Ansätze gezeitigt, die sich in der späteren Periode seines Schaffens geradezu zum Kompositionsprinzip entwickelten. Selbstverständlich ist also, dass vor allem diese Art der Arbeit auf Gosswin überging. Und dazu kommt sogleich ein anderes.

Lasso, der Janus, der nach der grossen Vergangenheit der Musik, der er entstammt, zurückblickt, aber auch zugleich vorwärts, nach der herankommenden Neuzeit, alterius initium praenuntiat[3]) — Lasso konnte in seinen jungen Jahren den Eindruck erwecken als sei er ein Parteigänger der neuen Richtung, der nuove musiche, die das System der anwendbaren Töne zu erweitern streben. Viele seiner Madrigale bezeugen das; das bekannte Alma nemes, um nur eins zu nennen, ist

ein in die Augen fallender Beleg für diese Tendenz[4]). Im späteren Lebensalter aber wendet er sich mit Entschiedenheit von der Chromatik ab und benutzt sie eigentlich nur noch, um einen seiner Meinung nach verfehlten Geschmack mit dessen eigenen Mitteln als verderblich zu kennzeichnen. Es zeigt sich immer mehr, dass er im Kern seines Wesens Diatoniker ist, „im Innersten stand er auf dem Boden der alten Theorie" (A. Sandberger).

Das gleiche gilt von seinem Schüler Gosswin. Vergeblich wird man bei ihm ein Chroma höherer Ordnung suchen; soll hier überhaupt von Chromatik gesprochen werden, so kann das nur im Sinne einer „mittelbaren" geschehen[5]): Deutsche Lieder, Madrigal und Messen geben dafür viele Beispiele. - Der Meister kennt sehr wohl die Ausdrucksmöglichkeiten, die dem chromatischen Halbtonschritt eigen sind, die Leichtigkeit und Ungezwungenheit, die er dem Ausweichen in fremde Töne verleiht. Von diesem Kunstmittel macht er denn auch häufigen Gebrauch, besonders im Madrigal, das als weltliche Form solchen Freiheiten ganz besonders entgegenkam und sich zur eigentlichen Freistatt für alle fortschrittlichen Bestrebungen jener Jahre entwickelt hatte. Nicht weniger als sechs solcher Schritte lassen sich in dem genannten Werk aufzählen. Sogar in Messe und Motette tritt die Fortschreitung auf, in der letzten allerdings wohl nicht ohne Beeinflussung durch Orlando, der ja auch dort den Schritt der chromatischen Sekunde bringt[6]). Von andern Kennzeichen mittelbarer Chromatik findet sich eins vorzugsweise ausgeprägt: Sorgfalt in der Beisetzung der Accidentalen. Nachdem einmal erhöhte und erniedrigte Stufen dem bisherigen System der Töne in grösserer Fülle zugeführt waren, wurde Gewissenhaftigkeit unbedingt notwendig. Die Verwandlung des grossen Sextensprungs in einen kleinen, früher auch ohne Zufügung des Vorzeichens selbstverständlich, wird von Gosswin, wenn auch nicht immer, so doch recht häufig durch ein besonderes Erniedrigungszeichen gefordert, ebenso die Erniedrigung bei Ueberschreitung des Hexachords. Auch die Angabe der notwendigen Modificationen der Klauseln, sogar bei der Schlusskadenz, ist nicht selten. Freies Einsetzen mit

einem chromatisch geändertem Ton wendet der Meister nur ein einziges Mal an, beim Beginn der Motette Ad te levavi; gänzlich fehlt bei ihm das Unterbrechen der Kadenz durch Pausen.

Als Widerspiel gegen diese durchaus mässigen Konzessionen an die neuen Anschauungen begegnen dann manche Züge, die archaisch anmuten. Mit einer gewissen Vorliebe bedient er sich eines Harmonieschritts, der dem alten diatonischen Empfinden zwar geläufig ist, der aber doch von den italienischen Meistern der Zeit nur vorsichtig benutzt wird: die Verbindung zweier harten Dreiklänge, deren Grundtöne um eine ganze Stufe fallen. Verhältnismässig selten findet sich diese Folge bei Palestrina, um so häufiger allerdings bei Lasso. — Auch das gelegentliche Vorkommen von Quartenfolgen, nicht eben seltene Syncopierungen und zuweilen Schlüsse ohne Terz gehören in den Kreis dieser Reste aus früherer Zeit.

Gosswins ablehnende Haltung der Chromatik gegenüber steht in engem Zusammenhang mit seiner Stellung zu den Kirchentonarten. Wie nicht anders zu erwarten, ist er hier durchaus konservativ, durchbricht ihre Schranken nur, soweit es der durch die Praxis sanktionierte Gebrauch zulässt. Auf kühne Ausweichungen, neue Zusammenklänge, wie sie Lasso so zahlreich aufweist, stösst man bei ihm nur spärlich, und auch das Auftreten übermässiger Dreiklänge in der Missa ferialis oder des Fismollakkords in einem deutschen Lied kann diese Regel nicht entkräften. Im ganzen entspricht es seiner Art mehr, seine Wirkungen mit bereits erprobten Mitteln zu erreichen. —

In grossen Zügen ist damit festgestellt, aus welchem Tonmaterial Gosswins Schöpfungen geformt sind; die nächste Aufgabe besteht darin, zu zeigen, in welcher Weise er mit ihm schaltet. Vor allem fällt da ein bestimmtes Gefühl des Meisters für Tonalität — das Wort im heutigen Sinne gebraucht — auf. Es ist bekannt, wie die Entwicklung des harmonischen Empfindens gegen Ende des 16. Jahrhunderts immer stärker zu diesem Ziel hindrängte. Trotzdem berührt es doch in hohem Masse überraschend, wenn sich bei dem Meister ein Satz findet, der

unsere Auffassung der tonalen Funktionen der Akkorde gleichsam vorausahnt, das Kyrie der Missa super Le mois de mai. Seine Analyse ergiebt folgendes: Das erste Kyrie, in transponiertem Dorisch, weicht im 5. Abschnitt aus nach Jonisch auf D, der Tonart der Oberquinte. Von hier geht es wieder zurück nach Dorisch transponiert, das dann auch in der im weiteren Verlauf eintretenden Repetition der ersten Periode beibehalten wird. — Das Christe steht im dorischen Modus; das zweite Kyrie transponiert diesen wieder auf g. In moderner Ausdrucksweise würde das Schema also lauten: im 1. Kyrie gmoll, im 5. Takt Modulation nach d dur, dann Rückkehr nach gmoll — im Christe die Molltonart der Oberdominante, also d moll — im 2. Kyrie wieder ausgesprochenes gmoll. Schon das Festhalten an der Tonalität, wie es in den beiden Ecksätzen zu beobachten ist, erzwingt den Eindruck der Geschlossenheit. Verstärkt wird dieser noch durch die unverkennbar mit bestimmter Absicht getroffene Wahl der Tonart des Mittelteils, des Christe eleison. Gmoll · dmoll — gmoll: die Tonarten der drei Sätze sind angeordnet nach der Formel Tonika — Oberdominante — Tonika; Gosswin muss also eine Vorstellung gehabt haben von der vereinheitlichenden Wirkung, die der Quintbeziehung innewohnt. Von Zufall kann bei einem so überlegt konzipierten Stück — es wird sogleich Gelegenheit sein, diese Behauptung auch noch in anderer Hinsicht als berechtigt zu erweisen — nicht die Rede sein. Wenn daher auch ein derartig schlagendes Beispiel in den vorliegenden Schöpfungen des Autors ein Unicum bleibt, so hat er uns nichtsdestoweniger als sehr beachtenswerter Vertreter eines musikalischen Fortschritts wenigstens nach dieser Richtung hin zu gelten.

Der eben erwähnte Messenteil mag zur Illustration einer anderen Eigenschaft Gosswins dienen, seines Geschicks im wirkungsvollen Aufbau mittels Periodisierung. Das 1. Kyrie zerfällt in 2 Abschnitte, von denen der zweite eine wörtliche Wiederholung des ersten ist. Jeder dieser beiden Hauptabschnitte gliedert sich in 2 kleinere, so dass wir für das Sätzchen die Formel ab ab erhalten. Das Christe geht durch, bietet also für unsere Zwecke nichts bemerkenswertes; schon hier

jedoch sei auf die prächtig geführte Linie des Diskants aufmerksam gemacht. Das 2. Kyrie ist nach a b c a b c angelegt. A bringt eine chorische Gegenüberstellung des oberen und des unteren Stimmenpaares, b scheidet sich in die beiden Teile b und c; die zweite Unterabteilung c repetiert mit geringer Variierung das Thema b des 1. Kyries. So wirkt der Schluss durch sein Zurückgreifen auf den Anfang ungemein bekräftigend, die Ausdruckskraft von Parallelbildungen scheint klar erkannt; das Ganze steht, fest ineinandergefügt durch tonale Beziehungen und wohlgegliedert durch den Bau, in schöner Proportion da.

Diesem Beispiel symmetrischer Periodisierung stehen andere zur Seite (für die Messen bleibt es das einzige). So aus den Deutschen Liedern das erste „Vater unser", nach dem Schema a a b behandelt; aus derselben Sammlung die zweite Nummer „Ich ruf zu Dir", ebenfalls nach a a b, usw.[7]). Eine Gesamtausgabe der Werke Gosswins würde Gelegenheit geben, diese Seite seiner Begabung im Zusammenhang kennen zu lernen; an dieser Stelle möge das eine Beispiel für viele stehen.

Wie Lasso strebt auch Gosswin danach, seine Oberstimmen melodisch zu gestalten, ihnen sogar sehr häufig die dominierende Stellung im Gewebe der Stimmen anzuweisen. Des Meisters weiche, gesangreiche Art zeigt sich in solchen Partieen, die sich in Ueberfülle in den geistlichen und weltlichen Werken finden, in ausgeprägtester Weise. Man nehme den Anfang des Et in terra der Missa „Cognovi Domine", das Credo, und ganz besonders den ergreifenden Schluss des Incarnatus derselben Messe. Das Incarnatus aus „Le mois de mai", das Agnus aus „Vrai dieu disait", das vorhin angezogene Kyrie, das auch nach dieser Seite hin wertvolle Aufschlüsse bietet — überall findet sich in gleicher Weise bestätigt, dass Gosswin mit Glück sucht, den melodischen Nachdruck in den Diskant zu verlegen. — Oder greifen wir aus seiner weltlichen Lyrik ein deutsches Lied wie „Ist niemand hie" oder „Frau, ich bin Euch von Herzen hold" heraus: der dreistimmige Satz liebt an sich eine stärkere Heraushebung der höchsten Stimme, sei es durch kolorierende oder melodische Ausgestaltung –

wie sangbar, fliessend ist dennoch der Diskant hier erfunden und geführt!

In Wechselwirkung mit dieser Tendenz wird es stehen, wenn der Tenor seine Rolle als cantus firmus bei Gosswin gänzlich ausgespielt hat. Schon die Ordnung, in der er seine Stimmen einsetzen lässt, zeigt das. Es liegt ja überhaupt in der Zeit, die altüberkommene Folge der Einsätze — Tenor, Sopran, Bass, Alt — freier zu behandeln, obgleich doch auch ein Zarlino gegen diese Regel nichts einzuwenden hatte[8]). Unter den Kyries der sechs Messen des Meisters, die ich untersuchen konnte, findet sich nur ein einziges mit Tenorbeginn. Die vier andern (die sog. Missa a cappella kommt wegen ihrer akkordischen Satzweise hier nicht in Betracht) geben den Anfang dem Alt oder dem Diskant. Bei den Messen, denen ein weltliches Lied oder eine Motette zu Grunde liegt, mag diese Praxis nichts auffälliges haben. Gosswin lässt aber auch das Kyrie der Missa ferialis, die über einem Thema aus dem dem gregorianischen Choral gearbeitet ist, durch den Diskant beginnen und zwar mit eben jenem Thema. Ein solches Beispiel weist frappant auf die bis ins tiefste gehenden Aenderungen hin, die die kompositionstechnischen Anschauungen mit den Jahren erlitten haben — die Herrschaft des Tenors, eins der wichtigsten Requisiten der alten Schule, ist gestürzt. Er wird nur noch als Träger des Modus betrachtet und hat darauf zu achten, dass die Kadenzen an rechter Stelle eintreten und richtig ausgeführt werden[9]). —

Von der Themenbildung Gosswins gilt, soweit die Themen nicht überhaupt direkt auf Lasso zurückzuführen sind, das gleiche wie bei diesem: sie stammt aus der Chorlyrik. Die Motive sind knapp, scharfgeschnitten, ihre Einsätze in den verschiedenen Stimmen stets in voller Klarheit zu hören. Sehr deutlich tritt dieses vom Lehrer überkommene Erbteil in einzelnen Messensätzen zutage, noch stärker aber in den prägnante Charakteristik fordernden Deutschen Liedern.

In dieser Hinsicht also wesentlich verschieden von der italienischen Weise mit ihrem Bestreben, dem Thema in erster Linie melodischen Fluss zu geben[10]), nähert sich der Meister

andererseits den Italienern wieder in seiner weichen Art die Stimmen zu führen. Milde, Sanftheit ist überhaupt das Kennzeichen seiner ganzen Empfindungsweise, zumal in den für den kirchlichen Gebrauch bestimmten Kompositionen — ein fühlbarer Gegensatz zu der herben Art Lassos [11]). Der „weibliche Lasso", so könnte man Gosswin mit einem kurzen Wort charakterisieren. Es ist bezeichnend für diesen Zug seiner künstlerischen Persönlichkeit, wenn er in der sog. Missa a capella einen Teil seiner Aufgabe darin erblickt, die Sprünge in den Stimmen der Lassoschen Vorlage auszufüllen, kleine Zierrate anzubringen, die melodische Linie schmiegsamer zu gestalten. Frühe Eindrücke aus der Lütticher Zeit sind bei dieser Eigentümlichkeit in Rechnung zu ziehen, vielleicht die Einflüsse des Petit Jean de Latre, auf deren Möglichkeit ja schon an verschiedenen Stellen dieser Arbeit aufmerksam gemacht wurde. Auch die bereits oben angedeutete stete Berührung mit italienischen Künstlern in der Münchner Kantorei mag hier mit hinein spielen.

Ich weise in diesem Zusammenhange auf einige Eigenheiten der Gosswinschen Melodik hin. In dem Madrigal treffen wir im 2. Teil auf die auch von Lasso oft angewandte Folge d, e, d, e, f, g, g, f, e, a, h, a, h, c,, d,, c,, die in den Messen oft wiederkehrt. Ebenfalls von dem Lehrer stammt eine Bildung zur Erreichung einer Binnenkadenz, die besonders in der Messe „Missus est Angelus" Anwendung gefunden hat. Auch in harmonischer Hinsicht ist hier die Herkunft von Lasso nicht zu verkennen. — Gerne lässt Gosswin bei der Schlussklausel die führende Stimme stufenweise fallend mit Septvorhalten den Schlusston erreichen. In einer an Manier grenzenden Weise treten diese Prolepsen in der Messe Cognovi Domine auf. Grössere Sprünge sind im allgemeinen vermieden; kommen sie vor, so geschieht es gewöhnlich im Bass. Ruhig und ungezwungen fliessen die Stimmen, auch in den kolorierten Stellen, die stufenmässige Folgen durchaus bevorzugen. Des Meisters Koloratur war bekanntlich berühmt [12]); bei dem Studium gerade solcher kolorierten Partien in seinen Werken kann man sich

des Gedankens nicht erwehren, dass besonders seine Legatotechnik vorzüglich ausgebildet gewesen sein muss.

In der kontrapunktischen Verwendung seiner Gedanken verfährt Gosswin bescheiden, obgleich als sicher angenommen werden darf, dass er in den Finessen des kunstvollen Satzes auf das gründlichste erfahren war. Schon die Schule Lassos macht das fast selbstverständlich. Meist begnügt sich der Meister mit den Wirkungen, die im Bereiche der einfach imitierenden, polyphonen Technik liegen. Zuweilen kommt ein Anlauf zu komplizierteren Formen; bald jedoch werden sie wieder verlassen, als ob es nicht der Mühe lohne, solches Können zu zeigen.So in dem Benedictus der Messe „Missus est Angelus", wo die beiden Stimmen mit einem veritablen Kanon in subdiapente ad minimam beginnen, ihn aber nach wenigen Abschnitten bereits wieder fallen lassen. Die Zeit war über die einst angestaunten „Künste" der Niederländer längst hinaus, der musikalische Geschmack hatte sich seitdem gründlich gewandelt. Auch Lasso macht von kontrapunktischen Kunststücken nicht allzu häufigen Gebrauch. Liebte er es zuweilen zu zeigen, was er hier leisten konnte, so schien ihm doch im allgemeinen für das, was er suchte, die Entfaltung einer raffinierten Satztechnik nicht notwendig. Musik als Ausdruck — danach stand in jenen Tagen das Verlangen. Wahrheit und Wärme des Gefühls wurden als erstes gefordert, und es ist ein Zeichen der Zeit, wenn Palestrina bei der Beurteilung einer Komposition des Herzogs von Mantua eine Einschränkung der musikalisch-technischen Struktur fordert[13]).

So muss auch bei Gosswin darauf hingewiesen werden, dass es ihm höher steht, seinen Sätzen einen Inhalt zu geben, als sie nach der Seite einer rein technischen Kunstfertigkeit hin anzulegen. Melodisch ausdrucksvolle Themen zu erfinden erscheint ihm wichtiger, als auf ihre besondere Verwendung für den kunstvollen Satz zu achten. —Mit Nachdruck ist hier des ganz ausgezeichneten dreistimmigen Satzes des Meisters Erwähnung zu thun. Nie dürftig, behält er trotzdem überall seine harmonische Verständlichkeit; eine Fülle feiner, imitierender Arbeit ist in ihm niedergelegt.

Dass Gosswin mit gutem Sinn für den Klang arbeitet, kann nach dem Beispiel, das er in seinem Lehrer vor Augen hatte, nicht wundernehmen. Sein Satz klingt voll und ist dennoch stets von durchsichtigster Klarheit, die Stimmen fliessen, kurz, wir fühlen, dass hier ein S ä n g e r schreibt, der immer Gelegenheit hatte, die menschliche Stimme nach ihren Grenzen und Möglichkeiten zu studieren. Stellenweise lässt sich gut nachweisen, wie Gosswin bei der Komposition einzelner Stücke in erster Linie an sich denkt, den Contraltisten, der mit „infinitissima gratia e legiadria" sang und dessen Koloratur sogar von den Kollegen geschätzt war. Es ist begreiflich und verzeihlich, wenn er da nach der Gelegenheit sucht, seine Fähigkeiten von der besten Seite zu zeigen.

Was die Oekonomie der Stimmenanordnung angeht, so treten entweder die hohen Chöre den tiefen in kompakter Masse gegenüber, oder Alt und Bass sind gegen Diskant und Tenor zusammengekoppelt; am seltensten finden sich Diskant und Bass gegen die mittleren Stimmen. Häufig teilen sich die Stimmen, besonders gern im 5 stimmigen Satz, wo dann längere Partien als 4 stimmig erscheinen; soll einer Stelle ein besonders zwingender Ausdruck gegeben werden, so fliesst alles wieder zum Vollklange zusammen. Auf bewegt wogende Gruppen, durchweg in imitierender Arbeit gehalten, folgen homophone, die so, nachdem vorher die Spannung auf das stärkste erregt war, mit ihrer plötzlichen Ruhe in doppelter Eindringlichkeit wirken, gleichsam den Gedanken nachdrücklich unterstreichen. Bezeichnend ist hier vor allem die Behandlung der Worte „Jesus Christus" in den Messensätzen. Gosswin bringt sie meist akkordisch und mit zur Ruhe auslaufenden Stimmen; nach dem rastlosen Nacheinander vorher scheinen wir nun gleichsam mit einem Male bei dem einen, alles in sich fassenden Mittelpunkte des Daseins angelangt zu sein. Besonders effektvoll ist dieses Prinzip in der Missa Cognovi Domine angewandt. — Um die Bedeutung der Worte ja recht deutlich zum Verständnis zu bringen, wird das Mysterium des Incarnatus fast stets in akkordischen Mitteln geschildert. Mit dieser Praxis steht Gosswin allerdings nicht allein, da die

Messenkomposition seiner Zeit sowohl wie der früheren jenen Teil des Offizimus gerne so auffasste. Doch ist das keineswegs obligatorisch; die annähernde Ausschliesslichkeit, mit der das Incarnatus in dieser Form bei dem Meister gebraucht wird, scheint also wohlüberlegt zu sein. — Allgemein lässt sich sagen, dass Gosswin nie eine Gelegenheit vorübergehen lässt, die Bedeutung eines Textes auszuschöpfen und ihn charakteristisch wiederzugeben. Damit gelangen wir zum letzten Punkte unserer Darstellung, zu der Behandlung, die er seinen Texten überhaupt zuteil werden lässt.

In der lateinischen Prosa der Messen und Motetten ist deren äusserlichen Forderung im grossen und ganzen sorgfältig Rechnung getragen, da Gosswin wie Lasso die Quantität der Silben nach Möglichkeit beachtet. Die lange Silbe erhält den langen Ton, die kürzere ist mit untergeordneten Notenwerten bedacht. In den meisten Fällen ist der Wortaccent richtig hervorgehoben, Wörter wie „suscipe, quoniam, deprecationem" etc. werden gewissenhaft wiederzugeben gesucht. Mit einem Worte: der Meister hütet sich vor Barbarismen; trotzdem aber muss gesagt werden, dass er auf diesem Gebiete am wenigsten von Lasso gelernt zu haben scheint. – Wichtiger als die prosodische Seite der Frage ist die Thatsache, dass dem Sinn der Texte die genaueste Aufmerksamkeit geschenkt worden ist. Auf den Schwerpunkt des Satzes ward auch musikalisch immer Rücksicht genommen; Zerreissen der einzelnen Phrasen, Wiederholungen einzelner Worte oder Satzteile kommen fast nie vor. Die Deklamation, dem Sinne stets folgend, ist oft sehr ausdrucksvoll, die solistische wie chorische Verteilung der Stimmen nicht nur wirkungssicher sondern auch sinnentsprechend getroffen, worüber ja eben einiges mitgeteilt wurde. Deutlich sind hier die Einflüsse der Textlegung der weltlichen Chorlyrik auf den liturgischen Text sichtbar, die schliesslich in den Beschlüssen des tridentinischen Konzils ihre offizielle Formulierung fanden.

Einen ähnlichen Befund ergiebt die Untersuchung der Textbehandlung in den Deutschen Liedern. Auch hier ist die Wortbetonung nicht immer einwandfrei, der Sinn jedoch meist

sehr gut wiedergegeben. Wiederholungen von Textbruchstücken kommen hie und da vor, erschweren aber nie die Verständlichkeit der Sätze. Uebrigens darf der Fehler mangelhafter Wortbetonung Gosswin nicht zu schwer angerechnet werden. Seine Zeit war in diesem Punkte recht lax, und auch Lassos Deutsche Lieder, die dem Meister die Anregung zu den seinen gaben, sind keineswegs Muster von Gewissenhaftigkeit.

Das einzige Madrigal, das uns erhalten ist, zeigt den gleichen Vorzug der Hervorhebung des Bedeutungsaccentes; es ist gut deklamiert und auf die Lösung der Spannung, wie sie der humoristische Text fordert, vortrefflich Rücksicht genommen.

Dem so weitverbreiteten Zeitgeschmack, einzelnen Worten in der Musik einen adäquaten Ausdruck zu geben, musikalisch gleichsam zu illustrieren, huldigt auch Gosswin in ausgiebigem Masse. Beispiele hierfür finden sich in den Messen, in den Deutschen Liedern und in dem Madrigal in grosser Anzahl — auch in dieser Eigentümlichkeit ist das Vorbild der Lassoschen Schule nicht zu verkennen.

Wiederum dem Vorbilde Orlandos folgt Gosswins Notierungsweise. An Ligaturen verwendet er fast ausschliesslich die ligatura cum opposita proprietate, zuweilen in den üblichen Abarten mit punktierter oder geschwärzter Endnote. Ligierte Breven sind ziemlich selten, streng mensurierte ausgedehntere Ligaturen fehlen, dem Gebrauche der Zeit entsprechend, gänzlich. Die punktierte Brevis ist stellenweise durch geschwärzte ersetzt, doch ist es wahrscheinlich, dass hier allein die rein praktische Rücksichtnahme der Platzersparnis massgebend war. — Hemiolien kommen öfters vor, Denigratio zwecks Andeutung eines Ueberganges zur perfekten Mensur an zwei Stellen in den Deutschen Liedern. — Die Figur der Triole ist einmal, im Iterum venturus der Messe Cognovi Domine, angewendet. —

Das Ergebnis der allgemeinen stilkritischen Untersuchung bestätigt also, was vorgreifend im Eingange gesagt wurde: Gosswin hat in allem wesentlichen als getreuer Schüler Lassos zu gelten; er verdankte diesem vielleicht das Beste in seiner Kunst.

2. Kapitel.

Die erhaltenen Kompositionen Gosswins zerfallen in zwei Teile, die kirchlichen und die weltlichen. Zu den ersten gehören 7 Messen und 3 Motetten; der zweite Teil umfasst die 16 Nummern deutscher Lieder und das Madrigal. Die erste Gruppe überwiegt also die zweite um ein bedeutendes: es scheint, als habe der Meister die Kirche in seinen Arbeiten bevorzugt. Die Annahme, dass Gosswin vor allem geistlicher Komponist gewesen sei, hat in der That sehr viel für sich, wenn man bedenkt, dass seine musikalischen Jugendeindrücke zunächst durch die Kirche erzeugt worden sein mussten. In die Kapelle des Fürstbischofs von Lüttich wird er nicht erst als erwachsener Sänger eingetreten sein; wahrscheinlich ist, dass er dort als Kantoreiknabe gelernt hat. Auch der Umstand, dass Lasso gerade in den Jahren, in denen Gosswin seine Studien bei ihm machte, begann, sich zum grossen Kirchenkomponisten zu entwickeln, ist hier nicht ausser Acht zu lassen. Und wenn Massimo Trojano in der im 1. Teile angeführten Stelle seines Berichts über die Hochzeit Wilhelms V. davon spricht, dass Motetten und Messen Gosswins in der herzoglichen Kapelle aufgeführt worden seien, so lässt das einen Schluss zu auf die Wertschätzung, deren sich gerade die gottesdienstlichen Werke zu erfreuen hatten. Von selbst also stellen sich diese an die Spitze der Ausführungen über die einzelnen Werke. —

Messe und Passion waren die einzigen grösseren Formen, die in jenen Tagen dem Musiker zu Gebote standen; Gosswin hat von diesen beiden nur die erstere, und zwar sechmal, nach den erhaltenen Beispielen zu urteilen, barbeitet. Das äussere Gerüst der Messe, ihre 5 Teile, Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus, standen seit Jahrhunderten fest und konnten sich auch in der Folgezeit, gemäss dem Zwecke des Offiziums, nicht ändern. Den Komponisten lag also ein gegebener Text vor, an den sie sich unter allen Umständen zu halten hatten. Auch die Auffassung der musikalisch-technischen Arbeit hatte sich im ganzen nicht gewandelt, seitdem das Prinzip der durchgehenden Imitation mit aus dem Text geborenen Motiven, dessen Anwendung auf die Messe mit höchster Wahrschein-

lichkeit Ockeghem zu danken ist, allgemein zur Aufnahme gelangt war. — Für die Behandlung einzelner Sätze hatte sich eine Art Tradition gebildet, die allerdings nicht durchgängig beobachtet wurde. Das Incarnatus erscheint gern in akkordischer Form, dem Crucifixus gab man eine geringere Stimmenzahl, es vielleicht einer solistischen Ausführung überlassend. Gleiches geschah wohl auch mit dem meist zweistimmig gefundenen Pleni. Das Osanna bevorzugt im Gegensatz zu den andern Teilen die perfekte Mensur; der eigentliche musikalische Höhepunkt der Messe ist das Sanctus, das mit seinen wenigen Textworten Gelegenheit zu prächtigen melismatischen Bildungen giebt.

Eine wesentliche Vereinfachung der Faktur trat in der Palestrinaepoche ein. Der floride Stil der vorhergehenden Periode hatte das wichtigste der liturgischen Handlung, das Wort, allmählich so überwuchert, dass eine Abhülfe dringend notthat. Kam es auch nicht soweit, dass die Musik für die Kirche „gerettet" werden musste, so lag es doch immerhin in deren eigenstem Interesse, eine Simplifizierung des musikalischen Beiwerks der Zeremonie zu verlangen. Die gegen die Barbarismen gerichteten humanistischen Bestrebungen, der Wunsch nach klarer Verständlichmachung der heiligen Worte, und nicht zuletzt der Einfluss der Textbehandlung der weltlichen Lyrik thaten das ihrige, jener Forderung zum Siege zu verhelfen. Für die durch die Einschränkung geschehene Einbusse suchen sich die Tonsetzer nach einer anderen Richtung zu entschädigen: sie vertiefen den Stimmungsgehalt der einzelnen Sätze, suchen dem Sinn des Textes bis aufs letzte gerecht zu werden.

In dieser Auffassung schuf Lasso seine Messen, und, ihm folgend, auch Gosswin.

Die Vierstimmigkeit herrscht bei ihm vor. Crucifixus und Benedictus sind immer für eine kleine Anzahl von Stimmen geschrieben; das erste erscheint, mit einer zweistimmigen Ausnahme, stets als dreistimmiger Satz. Das Benedictus ist dagegen gewöhnlich in den vierstimmigen Messen dreistimmig, in den fünfstimmigen vierstimmig. Im Crucifixus pflegt Gosswin

Diskant, Alt, Tenor, bzw. Diskant und Alt zu beschäftigen; im Benedictus Alt, Tenor, Bass, bzw. 2 Tenöre und Bass. Es ist sehr wahrscheinlich, dass diese Sätze als Solostücke gedacht waren [14]). Das Incarnatus tritt immer als eigener Satz auf, d. h. das vorhergehende Descendit de coelis ist durch Doppelstrich abgeschlossen, damit den Gläubigen Zeit zum Niederknieen bleibt. Ebenso ist das Incarnatus selbst wieder gegen das Crucifixus hin durch Doppelstrich begrenzt, sodass sich die Versammelten wieder erheben können. Dieses überaus peinliche Eingehen auf die Vorschriften des Ritus ist in den Messen anderer Komponisten durchaus nicht so allgemein üblich, wie erwartet werden sollte; häufig genug markiert nur eine Semipausa in allen Stimmen den Einschnitt, den das Incarnatus in den Gang des Credo macht. Auch bei Lasso schwankt der Gebrauch.

Das Osanna hat, wie allgemein üblich, dreiteilige Mensur; nicht selten gelingt es Gosswin trefflich, das Festliche, Jubelnde, manchmal lied- oder tanzhafte dieses Rhythmus auch in der allgemeinen musikalischen Stimmung zum Ausdruck zu bringen. — Mannigfach sind die Tonmalereien, mit denen er besonders geeignete Worte ausstattet. Die Melodie steigt bei „altissimus" in die Höhe, ebenso bei „resurrexit"; in „vivos et mortuos" erhält vivos gern eine lebendige Figur und im Gegensatze dazu mortuos gehaltene Töne. „Coeli et terra" wird durch Hinauf- und darauffolgendes Hinabsteigen gemalt, und was dergleichen Anspielungen mehr sind. —

Eine im ganzen wohl zutreffende Anordnung der Messen ihrer Entstehungszeit nach lässt sich in der Hauptsache durchführen auf Grund der in ihnen zu konstatierenden kompositionstechnischen Entwicklung. Am Anfang dieser Linie steht danach als früheste auf diesem Gebiet die von Eitner als „Missa a capella" bezeichnete Arbeit.

A capella waren damals alle kirchlichen Vokalkompositionen; ebendarum nennen wir ja die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts die klassische Zeit des a capella-Gesanges. Von vornherein ist also schon anzunehmen, dass dieser Beiname der Messe nicht von Gosswin stammt, sondern durch spätere Hand

hinzugefügt worden ist. — Eitner giebt den Fundort des Werkes nicht an; bei meinen Nachforschungen fand ich, dass das Original soweit sich heute sehen lässt, nicht mehr zu existieren scheint, dass jedoch die königliche Vokalkapelle in München eine Abschrift davon in Partitur besitzt. Sie wurde auf Veranlassung des damaligen Leiters des Instituts, Franz Wüllner, im Jahre 1869 hergestellt, und nach ihr finden noch heute die Aufführungen dieser Messe in den Sonntagsgottesdiensten der Hofkapelle statt. Ob Wüllnern ein Original oder eine Kopie vorgelegen hat, lässt sich heute nicht mehr feststellen. Ich neige mich aber der Ansicht zu, dass er eine Abschrift benutzte[15]). Verkleinerung der Notenwerte in manchen Sätzen der Messe, Textlegung, sowie auch stellenweise Harmonik und Stimmführung machen unbedingt den Eindruck, als seien Retouchen, sozusagen Modernisierungen an ihr vorgenommen worden — die Annahme, dass diese willkürlichen Aenderungen auf Wüllner zurückzuführen seien, ist von der Hand zu weisen[16]).

In dem Exemplar der Messe in der kgl. Vokalkapelle ist also die Abschrift einer Abschrift zu sehen; an sie müssen wir uns, solange das Original nicht ans Licht gekommen ist, halten. Das ist umsomehr zu beklagen, als man es allem Anschein nach in dem Werke mit einer Schülerarbeit Gosswins zu thun hat.

Das bekannte Gedicht Ludwig Senfls „Lust hab ich gehabt zur Musica" giebt Aufschluss darüber, in welcher Weise damals die Lehrtätigkeit geübt wurde. Der Schüler erhielt eine Anzahl von geeignet erscheinenden Arbeiten des Meisters, um sie abzuschreiben und dadurch auf das genaueste mit den Regeln der Komposition vertraut zu werden. Je nach den Fortschritten des Lernenden wird ihm der Lehrer gestattet haben, selbst geschaffene Stückchen in das Ganze einzuweben, kleine Varianten in der Stimmführung und im harmonischen Aufbau anzubringen, kurz, zu zeigen, was er bisher gelernt hatte. — Dieser Praxis ist auch die sog. Missa a capella mit hoher Wahrscheinlichkeit entsprungen.

Ihr direktes Vorbild war die Missa Quinti toni Lassos, mit

der die Arbeit Gosswins stellenweise wörtlich übereinstimmt, deren musikalischen Kern sie an andern Stellen leicht paraphrasiert oder abändert, während sie dann wieder in manchen Sätzen das Muster verlässt und durchaus eigenes bringt. So ist beispielsweise das Credo nicht das von Orlando benutzte, sondern das kürzere, das sogenannte Symbolum Apostolorum. — Wie ist eine Erklärung dieser befremdenden Thatsache möglich? Nur so, dass angenommen wird, Gosswin habe die Messe als Schüler Lassos angefertigt und zwar unter den eben erörterten Gesichtspunkten. In diese Hypothese fügt sich auch die Verwendung des kürzeren Credos glücklich ein: der junge Komponist fühlte sich der musikalischen Gestaltung der sonst gebräuchlichen langen Form noch nicht gewachsen. — Die Uebereinstimmungen mit einem Plagiat des Meisters erklären wollen, hiesse ihm Unrecht thun — er konnte solcher Mittel wahrlich entbehren!

Die Arbeit selbst zeigt in allen selbständigen Teilen die Hand des Lernenden. Rückungen in andere Töne beschränken sich auf naheliegendes, Dreiklangsharmonieen dominieren, und das melodische Element wagt sich nur zaghaft hervor. Allerdings war in vieler Hinsicht durch das Muster Bescheidenheit vorgeschrieben: die Missa Quinti toni gehört zu den einfachsten und klarsten Werken Lassos und ist vielleicht selbst als einer seiner frühesten Versuche in der Bewältigung der Messenform anzusprechen. — Trotz jener Einfachheit aber bieten die von Gosswin herrührenden Partieen manches gelungene, wie unter anderm das melodisch sehr reizvolle, in fliessender Harmonie gehaltene Amen im Gloria. Als des Meisters geistiges Eigentum kennzeichnen sich folgende Stellen: der Schluss des ersten und zweiten Kyries; im Gloria das Deus pater bis zum Domini fili, ferner Cum sancto spiritu; Credo und Osanna sind in ganzem Umfange original, ebenso das Agnus in seinem letzten Teil Dona pacem, das bei Lasso überhaupt fehlt. — Uebrigens entbehrt sowohl Gosswins wie Lassos Messe des Sanctus.

Zu betonen ist, dass Gosswin schon in dieser ganz frühen Arbeit seine Freude an ausgesprochener Gliederung zu erkennen giebt. Das erste Kyrie, bei Orlando nur aus 5 Abschnitten be-

stehend, dehnt jener auf 14 Abschnitte aus, und zwar durch Wiederholung der ersten Periode und dann erst eintretenden Schluss. Die Form ist also a a b. Auch für die weiche, kantable Art der Stimmführung finden sich manche Beispiele; es wurde bereits erwähnt, dass ein grosser Teil der Aenderungen, die in der Missa Quinti toni angebracht wurden, auf das Einfügen von Durchgangs- und Wechselnoten hinausläuft. Dabei ist aber nicht zu übersehen, dass vieles in der Gosswinschen Messe den Eindruck einer späteren Ueberarbeitung macht. Möglich wäre, dass der Meister in reiferen Jahren das Jugendwerk noch einmal revidiert, oder dass ein Komponist oder Abschreiber der Folgezeit seine Künste an ihm versucht hat. Parallelen zu einem solchen Verfahren sind in vielen Arbeiten jenes Jahrhunderts vorhanden. Besonders der Schluss des Agnus legt den Gedanken der Unechtheit nahe.

In den Kreis der Schülerarbeiten oder wenigstens der diesen nahestehenden Schöpfungen möchte ich auch die Messe über „Missus est Angelus" verweisen. Während aber die sog. Missa a capella eine Messe als Muster benutzt und sich eng an diese anlehnt, steht die Angelusmesse bereits eine Stufe höher. Sie ist über einer Motette Lassos gearbeitet, muss also bei der Kürze einer solchen im Vergleich zur Ausdehnung einer Messe jedenfalls weit selbständiger sein.

Lassos fünfstimmiges „Missus est Angelus", in 4 Teilen, erschien zuerst 1566. Die Arbeit Gosswins existiert in zwei Handschriften, eine vom Jahre 1567, die andere von 1579 (vergl. den bibliogr. Teil). Das letzte Exemplar ist im Vergleich zu dem von 1567 sehr oberflächlich geschrieben. Häufig finden sich Auslassungen von Fähnchen an Fusen, Fehlen der Cauda, von Augmentationspunkten und Pausen; es differiert in dieser Beziehung sehr merklich von dem Stuttgarter Manuscript von 1567. Nicht weniger selten sind die Unterschiede in der Beisetzung von Accidentalen.

Dass die Copie von 1567 gerade in Stuttgart auftaucht hängt vielleicht mit dem Aufenthalte des ehemaligen bayerischen Hofkapellmeisters Ludwig Daser daselbst zusammen[17]. Daser kam im Jahre 1571[18] von München nach Stuttgart und

hatte also Gosswin sicher in München kennen gelernt. Die Messe konnte er dann nach seinem neuen Wirkungskreis mitgebracht oder sie sich dorthin haben schicken lassen[19]). Jedenfalls büsst diese Annahme dadurch nichts von ihrer Wahrscheinlichkeit ein, dass das Werk in einem Codex mit der Jahreszahl 1567 erscheint. Wir wissen, dass die Eintragungen in die Chorbücher nicht auf einmal geschahen, sondern je nach dem verfügbaren Platz vorgenommen wurden. Wenigstens k o n n t e es so sein. Ein Codex kann also immerhin mit 1567 datiert sein und dennoch Werke enthalten, die notorisch später entstanden sind.

Ein triftiger Grund anzunehmen, dass in der Angelusmesse eine frühere Arbeit Gosswins vorliegt, besteht wiederum in dem Vorhandensein starker Entlehnungen aus Lasso. Dessen Missus est Angelus hat zu dem Werke nicht nur den Tenor hergegeben, sondern sehr viel mehr — ein Zeichen, dass Gosswin, sich noch immer nicht sicher fühlend, einer kräftigen Stütze bedurfte. Das 1. Kyrie seiner Messe ist zusammengesetzt aus dem 1. Teil der Motette; die Stücke sind fast wörtlich benutzt, mit den kleinen melodischen Aenderungen, die der andere Text gebot. In allem übrigen jedoch stimmen Harmonie, Ausweichungen usw. vollständig überein. — Der 2. Teil der Lassoschen Arbeit, „Ne timeas Maria", liefert für die Messe das Christe eleison, während der dritte, dreistimmige Teil, „Dixit autem Maria", erst im späteren Verlauf der Komposition Gosswins, im Crucifixus begegnet. — Ausser in diesen Anleihen verrät sich Gosswins Unsicherheit auch darin, dass er sich nicht selten wiederholt und zwar offensichtlich genug, wenn er es auch noch so sehr — z. B. durch Auswechseln der Stimmen — zu verdecken sucht. Ein Beleg dafür ist eine überaus häufig in dieser Messe verwendete Kadenzfigur, die zu allem Ueberfluss auch noch Lassoscher Provenienz ist. In den von dem Lehrer unbeeinflusst gebliebenen Sätzen, die nach den vorhin gegebenen Aufstellungen den weitaus grössten Teil der Messe ausmachen, zeigt sich Gosswin im Vergleich zu dem vorhergehenden Opus ganz bedeutend fortgeschritten. Eine gewisse Einförmigkeit der Stimmung ist nicht zu leugnen, doch entschädigen

für diesen Mangel die Ansätze zu kontrapunktischer Arbeit, von der in der ersten Messe auch nicht das geringste zu merken war. Besonders fesselt in dieser Hinsicht das sechsstimmige Agnus. Hervorheben möchte ich ferner die reiche Abwechslung, die in der Verteilung der Sätze an die Stimmen herrscht: das Kyrie für 5 Stimmen; Domine Deus 3 stimmig; Crucifixus 3 stimmig; Pleni sunt coeli zu 2, das Benedictus zu 4 Stimmen. Von zartester Empfindung ist das Incarnatus erfüllt; der verhaltene Jubelgesang des Pleni gehört zu den besten Eingebungen des Meisters.

An nächster Stelle stehen die beiden Messen über „Cognovi Domine" und „Le mois de mai", die ungefähr die gleiche Stufe in bezug auf technische Vollendung, Erfindung usw. einnehmen. Die Entscheidung darüber, welche der beiden früher anzusetzen ist, wird Sache der persönlichen Auffassung bleiben; mir scheint Cognovi Domine, die im ganzen einfacher gehalten ist, die ältere zu sein. Sie ist gearbeitet über einer 4 stimmigen Motette gleichen Namens von Lasso, die zum ersten Male 1568 gedruckt wurde. Eine hervorstehende Eigentümlichkeit dieser Messe ist ihre grosse Klarheit in harmonischer Beziehung, bei vollster Ausnutzung aller Möglichkeiten tonartlicher Rückungen, die der dorische Modus, in dem sie steht, bietet. Dem knappen Kyrie folgt ein ebenso nur in den notwendigsten Massen gehaltenes Gloria; im Credo, zu dem wiederum der Tenor Cognovi verwandt ist, fesseln ein inniges Incarnatus und das edel empfundene Crucifixus. Bei den Worten „qui cum patre" des Et in spiritum sanctum geht Gosswin zur dreiteiligen Mensur über, eine der wenigen Stellen, an denen er Taktwechsel angewandt hat. — Sanctus und Agnus geben keinen Anlass zu besonderen Bemerkungen.

Die Messe Le mois de mai besitzt die Münchner Hof- und Staatsbibliothek in einem der Originalchorbücher, aus denen die herzogliche Kapelle unter Lassos Direktion sang. Damit ist eine gewisse Gewähr dafür gegeben, dass das Werk vor 1580, dem Jahre der Uebersiedlung Gosswins nach Freising, geschaffen und zugleich dafür, dass es faktisch in München aufgeführt wurde. Drei von den zehn Nummern des Codex sind

von dem Kopisten Ludwig Dasers geschrieben, sechs von Orlandos frühestem Kopisten, Johann Pollet; der Abschreiber der Gosswinschen Messe steht nicht fest. Immerhin erlaubt die Thatsache, dass sie sich in Gesellschaft so früh kopierter Stücke befindet, einen gewissen Rückschluss auf ihre Entstehungszeit zu ziehen. Sie wird in Gosswins ältere Münchner Periode zu setzen sein. — Die Messe benutzt als Motiv den Anfang einer Chanson, deren Herkunft ich bisher nicht aufdecken konnte. Doch findet sich in den Beilagen, die Coussemaker in seiner Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai [20]) giebt, der Anfang eines Kyries einer Missa sine nomine, der, wenigstens in melodischer Beziehung, eine frappante Aehnlichkeit mit unserm Thema aufweist (Bibliothèque d. Cambrai, Ms. Nr. 7, 1.) Die Messe selbst, die in glücklicherweise nur wenig defekter Form vorliegt, zeigt zum ersten Male bei dem Meister die durchgehende Verwendung desselben Kopfmotivs. Es kehrt in allen 5 Teilen wieder, in einem, dem Credo, sogar zweimal, bei Patrem omnipotentem und im Crucifixus. Zu gewichtigen Longen ist es im Sanctus gedehnt — die Erinnerung taucht auf an jene Operationen, die alte niederländische Kunst mit ihren Tenores anzustellen pflegte. Auch in diesem Satz hat, wie in der Messe überhaupt, der Diskant das äusserst charakteristische Thema; seine langgezogenen Noten heben sich wirkungsvoll ab von dem Hintergrunde der frei kontrapunktierenden unteren Stimmen. — Ueber die stark betonte Gliederung im Kyrie wurde bereits gesprochen; in satztechnischer Hinsicht bringt das Werk gutes, ohne jedoch darin hervorzuragen. Als seine Kulmination kann das abwechslungsreiche Et in spiritum sanctum gelten. Den Koloraturen räumt Gosswin in dieser Arbeit einen bedeutenden Raum ein; besonders seine eigene Stimme, der Alt ist freigebig mit ihnen bedacht. Erwähnung verdient, dass das Benedictus dem Osanna folgt, ferner die Uebereinstimmung der Themen auf Agnus Dei in dieser Messe und der über „Missus est Angelus" — ein musikalischer Gedanke übrigens, der die Zerknirschung des um Erbarmen flehenden Sünders ergreifend ausdrückt.

Als ein seltsames Werk präsentiert sich die folgende Messe über „Vrai dieu disait". Das ihr zu Grunde liegende Motiv ist einer Chanson Lassos entnommen, die zweimal, im Jahre 1555 und 1576, erschien, beide Male mit gleicher Vertonung, aber verschiedenem Text. Die lebhaft hüpfende, schwarze Noten bevorzugende Melodie scheint sich wenig für die Verarbeitung der geistlichen Worte zu eignen, und in der That hat Gosswins Werk durch die Unterlegung dieses Cantus einen recht profanen Anstrich bekommen. Eine Ueberfülle von Semiminimen, das Auf und Ab, das sich Kreuzen der Stimmen giebt dem Satz etwas unruhevolles, geschwätziges, das fast an die Vorbilder mancher älteren Frottolen und Chansons gemahnen könnte. Zugleich hindern sie die Entfaltung kontrapunktischer Arbeit, wobei allerdings zugegeben werden soll, dass es Gosswin trotzdem gelang, Monotonie in der Stimmenführung zu vermeiden Im allgemeinen aber erhalten wir Scheineinsätze und kurzatmige kleine Imitationen, die sehr bald Akkordfolgen, die in gleichen Notenwerten fortschreiten, Platz machen. Eine Ausnahme hiervon bilden das zweistimmige Crucifixus, das Sanctus und das Benedictus, von denen das letzte mit seinen imposanten Melodiebögen ein Satz von tiefer Wirkung ist. — Wollte man angesichts der Höhe, die der Meister in diesen Partieen erreicht, nach einer Erklärung dafür suchen, warum er wohl über einem so ungeeigneten Vorwurf gearbeitet haben mag, so könnte sie hierin gefunden werden: er wollte zeigen, was er leisten konnte, eine Art Probe auf seine Kunst bestehen. Damit wäre dann auch das Recht gegeben, die Entstehung der Messe als spät zu setzen – schwerlich wäre einem, der nicht völlig Herr seiner Mittel ist, der Gedanke gekommen, seine Geschicklichkeit an einer solchen Aufgabe zu versuchen. Für eine späte Datierung ist auch, wenngleich nicht zwingend, die Zeit der Abfassung der Kopie beweiskräftig, die im Jahre 1580 für das Kloster St. Ulrich in Augsburg angefertigt wurde.

Die letzte der Messen, die ich zu meinen Studien benutzen konnte, ist die fünfstimmige Missa ferialis, für Sopran, zwei Alte, Tenor und Bass. Sie nimmt unter den bisher behandelten Werken ohne Frage die erste Stelle ein, Gosswin zeigt sich

in ihr als der nach jeder Richtung hin gereifte Meister. Das Stück, von dem ca. 1580—1600 wirkenden Valentin Neuhauser geschrieben, umfasst, entsprechend seinem Zwecke, nur zwei Sätze, Kyrie und Sanctus. Das erste Kyrie arbeitet mit zwei, die Möglichkeit des doppelten Kontrapunkts bietenden Themen; das eine, der der eigentliche Tenor, dem gregorianischen Choral entnommen, in gedehnten Notenwerten, das andere es arabeskenartig umspielend. Christe eleison ist aus dem letzten Teile des 1. Themas gebildet, wozu ein neuer reizvoller Kontrapunkt erfunden wurde; auch hier wird der ganze Satz aus dem Material dieser beiden Motive bestritten. Im 2. Kyrie erscheinen zwei neue Themen, die wiederum umkehrbar sind und dadurch Gelegenheit zu feinen kontrapunktischen Wirkungen geben. — Das breit wogende Sanctus ist über einem neuen, dem Kyriemotiv ähnelnden Cantus gebaut; einen reichen Abschluss gewinnt der Satz mit der durch 5 Abschnitte gehaltenen Endnote des im Diskant liegenden Themas, unter der die andern Stimmen schön geschwungen dahinfliessen. Ein zweistimmiges Pleni und ein vierstimmgies Benedictus folgen; im Pleni zieht vor allem die prächtige Linie des Tenors die Aufmerksamkeit auf sich. Nach dem energischen, prägnanten Osanna krönt ein grossartiges Agnus das ganze Werk, das in jedem Zuge die Hand eines Künstlers verrät, der den Ehrennamen eines Schülers Lassos mit Recht tragen darf. Hoher Kunstverstand, technische Vollendung, melodische Erfindungskraft verbinden sich, um aus der Missa ferialis ein Werk zu machen, von dem man nur bedauern kann, das es nicht eher bekannt geworden ist.

Die zweite Gruppe der für die Kirche bestimmten Schöpfungen Gosswins bilden die Motetten. Ein Urteil über seine Leistungen auf diesem Gebiete ist mit Vorbehalt abzugeben, da von seinen Motettenkompositionen nur drei erhalten sind. Dass damit des Meisters hierher gehörige Arbeiten nicht erschöpft sein können, versteht sich eigentlich von selbst: es wäre verwunderlich, wenn ein Schüler Orlandos, des grössten Genius im Gebiete der Motette, den wir kennen, nicht auch in ihr intensiv thätig gewesen wäre. Soviel scheint jedenfalls

sicher, dass Gosswin sowohl die vollchörige italienische Schreibart, wie die ältere niederländische kontrapunktische pflegte. Für beide Gattungen sind Beispiele vorhanden, für die erste die beiden 6 stimmigen Motetten „Laetatus sum in his“ und „Ad te levavi“; für die letzte die 3 stimmige „In te Domine speravi.“ —

Laetatus sum und Ad te levavi sind in Leonhard Lechners Sammlung Harmoniae miscellae vom Jahre 1583 erschienen [21]). Lechner war während der Zeit von Gosswins Kapellmeisterthätigkeit in Landshut Kantoreiknabe in der dortigen Kapelle gewesen und wollte vielleicht, als er in späteren Jahren jene Sammlung zusammenstellte, mit der Aufnahme der beiden Stücke seinem ehemaligen Lehrer seine Dankbarkeit bezeugen. Damit wäre dann auch die Entstehung der Motetten vor und in den Landshuter Jahren als möglich hingestellt. Lechner konnte sie dann dort kennen gelernt, vielleicht mitgesungen und sich ihrer später als für seine Harmoniae geeignet erinnert haben. Der durchgehends einfache Charakter der beiden Arbeiten widerspricht zum mindesten dieser Annahme nicht. Auch lässt sich kaum annehmen, dass, wenn Lechner Gosswin in den 80 ger Jahren um Beiträge angegangen hätte, dieser ihm derartig anspruchslose zur Verfügung gestellt haben würde.

Ausser dem Abdruck in den Harmoniae miscellae existiert in der Bibliothek Proske in Regensburg eine handschriftliche Kopie der Motetten und zwar für ein Ensemble von Blasinstrumenten: 2 Zinken, 3 Posaunen und ein Pomhart (verg. den bibliographischen Teil). Das in diesem Exemplar angegebene Jahr 1579 kann aber wohl nicht für Gosswins Arbeiten gelten, da die Harmoniae augenscheinlich die Vorlage für den Kopisten gebildet haben. Die genaue, sich bis auf das eigentümliche w in dem Namen Gosswin erstreckende Uebereinstimmung zwischen dem Druck Lechners und dem Schreiber bei Proske zwingen wenigstens zu dieser Annahme. 1579 ist dann eben, wie dieses schon bei einer anderen Gelegenheit aufgestellt werden musste, das Jahr, in dem das Manuscript begonnen wurde .

Ein drittes Mal erscheinen die beiden Motetten, für Orgel gesetzt, in zwei Codices der Hof -und Staatsbibliothek in München, die Bearbeitungen von Vokalkompositionen enthalten. Sie stammen aus dem Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts [22]) und verfahren, was die Gosswinschen Stücke angeht, nicht immer gewissenhaft. Noten werden eingeflickt, Pausen ausgefüllt, Accidentien gesetzt, wo das Original keine hat, und umgekehrt. Ein Vergleich zwischen dem Lechnerschen Druck und der Orgeltabulatur bietet manches Interessante zur Geschichte der Anwendung der Vorzeichen.

Endlich ist noch zu erwähnen, dass Gregorius Victorinus Huldschinensis über Laetatus sum in his im Jahre 1591 ein 6stimmiges Magnificat geschrieben hat [23]).

Diese stattliche Anzahl von Bearbeitungen könnte den Glauben erwecken, dass es sich bei den beiden Motetten um besonders ausgezeichnete Vertreter ihrer Gattung handle. Dem ist nicht so, ihr häufiges Benutztwerden ist sicher nur auf Rechnung ihrer Einfachheit, die Arrangements sehr günstig war, zu setzen. Gosswin hat hier keinen Versuch kontrapunktischer Gestaltung gemacht, sondern sich durchweg auf die Wirkung von Akkordsäulen beschränkt. Der Text ist syllabisch deklamiert, der Schwerpunkt mehr auf richtige Interpretation des Sinnes gelegt, als auf melodischen Ausdruck. Sehr geschickt sind die Möglichkeiten ausgenutzt, die die chorische Gruppierung der sechs Stimmen darbietet; hier herrscht reiche Abwechslung gute Verteilung, Fülle des Klangs.

Als eine in niederländischer Manier aufgefasste Motette zeigt sich das „In te Domine speravi", mit dem 2. Teil „Quoniam fortitudo mea". Es ist eine gute dreistimmige Arbeit, in der Art der dreistimmigen Motetten Lassos. Imitierende Polyphonie ist angewendet; in richtigem Verhältnis wechselt sie mit Note gegen Note gesetzten Partieen ab. Die Technik bewegt sich in bescheidenen Grenzen, mit derjenigen Lassos in dessen 3 stimmigen Cantiones hält sie keinen Vergleich aus. Nach der harmonischen Seite hin ist für mannigfache Abwechslung gesorgt, die melodische Erfindung dagegen ein wenig trocken geraten, worunter dann auch der Ausdruck im allge-

meinen leidet. Für diese Schwäche entschädigen bis zu einem gewissen Grade sehr gelungene Wortmalereien. So beispielsweise bei der Stelle „accelera ut eruas me", wo das accelera durch das plötzliche Uebergehen von Semibreven und Minimen zu punktierten Semiminimen ausgedrückt wird. — Im ganzen darf diese Motette als ein Stück angesehen werden, das, wenn es auch in keiner Weise besonderes bietet, doch viele anregende Züge aufweist. —

In dem zweiten Teil der Werke Gosswins, der die weltlichen Kompositionen des Meisters enthält, ziehen die Deutschen Lieder schon ihrer Zahl nach das Hauptaugenmerk auf sich. Sie erschienen in 16 Nummern, von denen mehrere in 2 oder 3 Teile zerfallen, im Jahre 1581, zu einer Zeit also, in der die Auffassungsweise des Deutschen Liedes als einer polyphonen Kunstform, die trotzdem innigste Empfindung zu bewahren sucht, schon ausserordentlich viel eingebüsst hatte. Diese Erscheinung lässt sich bekanntlich auf das Ueberhandnehmen der italienischen Einflüsse zurückzuführen. Bereits zwischen 1550 und 1560 können solche konstatiert werden, wenn man will, noch früher — man denke nur an manche Lieder Ludwig Senfls.

In merklichster Weise hatte gegen Ende des Jahrhunderts diese Richtung an Stärke gewonnen. Dem allgemeinen Geschmack waren die Kunstmittel, die sich aus der Praxis der Villanellen, Frottolen, Balleti, Canzonen usw. herleiteten, nicht nur vertraut geworden, sondern es schien sogar, als könne er ihrer nicht mehr entraten. Immer häufiger tritt deshalb in der Liedkomposition jener Jahre die scharfe Periodisierung der italienischen Formen auf, ihre durchaus einfache, kunstlose Arbeit, die akkordische Wirkungen bevorzugt, ihr ausgesprochenes Hinzielen nach harmonischer Auffassung der Stimmkomplexe. So erklärt sich das zahlreiche Auftreten der Lieder auf Villanellenart, nach Art der Napoletanen etc., wie es in den Sammlungen der 80er und 90er Jahre des 16. Jahrhunderts zu beobachten ist.

Neben diesem italianisierenden deutschen Kunstliede steht zunächst noch das ältere, niederländisch-deutsche, als dessen

grösster Vertreter vor 1550 Ludwig Senfl gilt. Es sendet seine Ausläufer bis in das Ende des Jahrhunderts hinein, Ausläufer, was die Faktur angeht: an Herzlichkeit und Unmittelbarkeit der Empfindung hat diese Kunst im Laufe der Jahre unendlich viel verloren. Das Lied ist ihr ein Gebilde, in dem es ebenso wie in den für die Kirche bestimmten Schöpfungen darauf ankommt, kontrapunktische Kunst zeigen. Im Gegensatze zu jenen mit einem eigenen Thema gearbeitet, wendet es dieses in kleinen, in engem Abstande eintretenden Imitationen an. Der Text ist durchkomponiert, Periodisierung in den weitaus meisten Fällen vermieden. Häufige Wiederholungen von Wörtern oder Bruchstücken der Textphrasen sind als Folge der kunstvollen Satzweise nicht zu umgehen. — Trotzdem ist jedoch mit den aus solcher Anschauungsweise hervorgegangenen Kompositionen der Unterschied zwischen weltlicher und geistlicher Kunst durchaus nicht verwischt — davon kann, zum mindesten für das 6. und 7. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, keine Rede sein. Die ganze Haltung des Liedes dieser Richtung ist frisch, lebendig. Schon die zahlreichen kleinen Notenwerte, die eingestreut sind, tragen dazu bei diesen Eindruck hervorzurufen. Die Art der Themenerfindung, knapp, bewegt, der oft angewandte Wechsel der Mensur von der imperfekten zur perfekten, und nicht zuletzt Wortmalereien, manchmal sehr derber Art, unterstützen ihn. Kurz, alles arbeitet darauf hin, den weltlichen Charakter auch in der Musik zu betonen.

In dieser Zeit also, während in der Liedkomposition die soeben kurz charakterisierten Einflüsse, italienische und niederländisch-deutsche, um den Vorrang stritten, der erste aber immer mehr Boden gewinnt, veröffentlichte Gosswin seine Newen Teutschen Lieder. Eigentlich wollen sie in die Jahre schon nicht mehr recht hineinpassen — sie wandeln im Grunde genommen gänzlich auf den Wegen der alten Kunst. Der Meister sagt in seiner Vorrede zu ihnen: „Hab derwegen des fürtrefflichen, weitberhümten vnnd kunnstreichen Herrn Orlandi de Lasso, meines lieben praeceptoris ersten theil Teutscher Lieder, durch jn mit fünff stimmen componiert . . . . mit dreyen stimmen gesetzt.“ Oberflächliche Betrachtung könnte

aus dieser Bemerkung entnehmen, dass es sich bei Gosswins Arbeit um ein Arrangement handle und dass damit die konservative Haltung seiner Lieder eine ausreichende Erklärung gefunden habe: der erste Teil von Lassos fünfstimmigen Liedern erschien 1567 [24]) und ist ganz in der niederländischen Manier geschaffen. Der Vergleich der beiden Sammlungen ergiebt jedoch, dass Gosswin in musikalischer Beziehung kaum nennenswertes entlehnt hat; er und Orlando haben die gleichen Texte komponiert, das ist alles. Die Lieder unseres Meisters sind ein originales Werk, nicht etwa eine Bearbeitung von der Art der 3 stimmigen Lieder Regnarts, die Lechner für 5 Stimmen setzte [25]). Vielleicht war die Absicht, dem verehrten Lehrer Lasso eine feine Huldigung darzubringen, wenn Gosswin die „primitiae seiner operum" von denselben Worten inspiriert sein liess wie jener. Und in der That wäre es eine vornehme Art der Einlösung einer Dankesschuld gewesen, mit einer Arbeit zu debutieren, deren geistiger Vater eigentlich Lasso war.

Dessen Lieder sind entgegen dem Brauche 5 stimmig, worauf er in der Vorrede besonders aufmerksam macht. Gosswin hat die seinen für 3 Stimmen komponiert, und zwar für Diskant, Alt, Tenor. Er gewann mit der Dreistimmigkeit den Vorteil einer leichteren Ausführbarkeit, wie er denn auch selbst sagt, dass er den Druck veranlasst habe, nachdem er „vermerckt, solche Tria vilen Leuten angenem seien" [26]). Den eigentlichen Anlass zur Bearbeitung gab nach des Meisters eigener Aussage ein ihm geäusserter Wunsch, er unternahm sie „etlichen fürnemen Personen zu gefallen" [27]). An manchen Einzelheiten verrät sich deutlich die von Italien her bestimmte neue Strömung. So in der präcisen Gliederung, die einige Nummern aufweisen (1, 2, 14 und andere); ferner in manchen tonartlichen Kühnheiten (das Lied „Wie lang o Gott" bringt einen fismolldreiklang); in Schlüssen mit Sextakkord (an 2 Stellen, in Nr. 1 „Vater unser im Himmelreich", und Nr. 14 „Fröhlich zu sein"). Im allgemeinen aber zeigen die Lieder, wie bereits betont, wenig Fortschrittliches. Ja, zuweilen scheint es sogar, als ginge Gosswin dem Neuen geflissentlich aus dem Wege.

Besonders klar liesse sich derartiges an seinem Verhältnis zu dem Kunstmittel der musikalischen Periodisierung erweisen. Ein Text, strophisch, drängt geradezu nach symmetrischer Anlage hin; jede Strophe verlangt in sich wiederum formales Ebenmass. Trotzdem findet sich, dass nur die erste Strophe symmetrisch gebaut, auf eine Parallelgliederung der zweiten jedoch keine Rücksicht genommen ist (Nr. 14). Bei einem andern der Lieder, Nr. 10 „Wie lang, o Herr", liegen die Verhältnisse ganz ähnlich, doch entbehrt hier selbst die erste Strophe der im Texte vorgezeichneten Form. — Mit solchen Beispielen vergleiche man nun die 3 stimmigen Deutschen Lieder Ivo de Ventos[28]), die ungefähr zu gleicher Zeit, 1583, veröffentlicht wurden und aus diesem Grunde als Parallele besonders geeignet erscheinen. Zudem ist de Vento wie Gosswin infolge seines langen Verbleibens am Münchner Hof gänzlich mit den musikalischen Anschauungen des Lassoschen Kreises durchtränkt. — Die Lieder Ventos halten mit wenigen Ausnahmen an den Schemata a a b, a b b, oder a a b b fest, die einzelnen Zeilen der Strophen in der musikalischen Gliederung scharf wiedergebend. Der Satz ist kunstlos, Note gegen Note, mit sehr viel Semiminimen, die aber nicht kolorierend angewandt, sondern jede Trägerin einer Textsilbe sind. Zweifelsohne sind in diesen Kompositionen Ivos Vorläufer der Liedkunst Hasslers und Scheins zu sehn, während Gosswins Sammlung als ganzes nach rückwärts weist. Weitere dies bestätigende Zeichen erkenne ich in den vielen Syncopationen, die in manchen Liedern, z. B. in Nr. 8, Nr. 12 fast gehäuft auftreten. Auf der andern Seite trägt gerade dieser Umstand dazu bei, das rege rhythmische Leben der Lieder zu verstärken. Eine ungemein feine, aparte Rhythmik zeichnet Gosswins Schöpfungen dieser Gattung überhaupt aus — wiederum sieht aus diesem Zuge sein Lehrer Lasso hervor.

Nehmen also die Deutschen Lieder der Hauptsache nach einen konservativen Standpunkt ein, so lassen sie doch auch wieder in manchem den Anbruch einer neuen Zeit deutlich fühlen. Der Diskant ist stets melodieführende Stimme, eine Verkleinerung der Notenwerte, die ja ein ganz besonders präg-

nantes Merkmal des ausgehenden 16. Jahrhunderts bildet, wird durchgeführt. Nur die 3 geistlichen Lieder machen von dem letzteren Prinzip eine Ausnahme, aus begreiflichen Gründen; die weltlichen aber tragen ihm sogar soweit Rechnung, dass, wenn sie einmal Bruchstücke aus Lassos Liedern benutzen, sogleich die Minimen und Semiminimen der Vorlage in Semiminimen und Fusen aufgelöst werden. Bei beiden Werken, den Liedern Orlandos von 1567 und denen Gosswins von 1581, sind die Verhältnisse die gleichen geblieben; unser Meister ist mit der Zeit nicht fortgeschritten — in der vermehrten Anwendung der notte negre kommt er dem herrschenden Gebrauch entgegen. Ein Beweis, wie zwingend die Wandlung der allgemeinen Anschauung gewesen sein muss.

Auch in den Deutschen Liedern sind tonmalerische Züge häufig, so wenn in Nr. 8 das Lachen des Richters mit einer abwärts rollenden Oktave von Fusen wiedergegeben wird, oder in Nr. 15 das Singen mit einer kecken kolorierenden Figur. In Nr. 12 deutet ein Uebergang zum ungeraden Takt das „andere saitenspil" an, Nr. 2 bringt ein wirksam malendes Melisma auf „Klagen", usw.

Das Bändchen enthält 3 geistliche und 13 weltliche Lieder, deren beide Gruppen im Werk selbst nicht voneinander geschieden sind. Die beiden ersten geistlichen Lieder, Vater unser im Himmelreich und Ich ruf zu Dir Herr Jesu Christ, benutzen wie die Lassos die lutherischen Choralmelodieen [29]). Der Text zu Vater unser stammt von Luther; ob dieser die Vertonung unter den vorhandenen Gesängen gewählt oder sie erfunden hat, ist nicht mehr zu entscheiden. — Ich ruf zu Dir wurde von Johannes Agricola gedichtet, der Schöpfer der Melodie ist unbekannt.

Gosswin hat die beiden Nummern in der Art der Choralmotette bearbeitet: eine Zeile der Strophe wird nacheinander von allen Stimmen vorgetragen, in der Fassung des Chorals; mit melodischer Variierung wird sie dann wiederholt und das ganze Muster in dieser Weise Zeile für Zeile abgesungen. — Dem dritten Liede dieser Gattung, Wie lang o Gott, scheint

kein Vorbild zu Grunde zu liegen. Wenigstens ist es mir bisher nicht gelungen, ein solches ausfindig zu machen. —

Ueber die weltlichen Lieder kann ich mich kurz fassen. Es sind Gesellschafts-, Trink- und Liebeslieder: Wein und Weib spielen eine grosse Rolle in den Texten. Frisch, manchmal hinreissend in der melodischen Erfindung, weisen sie eine Fülle köstlicher Einzelheiten auf. So refrainartige Bildungen, wie das 18 malige „Jo, jo, jo" in Nr. 3, das „Bum, Mädle, bum" in Nr. 9, oder die überaus eindringliche Wiedergabe des „Lass ein" eines Liebhabers, und dergleichen mehr. Im Gegensatz zu Nr. 13 schlägt Nr. 11 zartere Töne in dem Geständnis des Liebenden an. - Als Krone der Sammlung möchte ich das 13. Lied „Tritt auf, tritt auf den Riegel von der Thür" bezeichnen. Wie hier das atemlose Drängen des Einlassbegehrenden gegen die äusserlich abwehrende und innerlich doch schon nachgebende Sprödigkeit der Geliebten kontrastiert wird, verdient schlechthin Bewunderung. —

Das 5 stimmige Madrigal „Non trovo cosa alcun" mit dem 2. Teil „Jo mi trovo ingannato" steht in Bottegaris Sammelwerk Il secondo libro de Madrigali vom Jahre 1575. In musikalisch-technischer Hinsicht charakterisiert sich das Werk als Arbeit des polyphonen Stils, reich an Imitationen, fast ohne akkordische Stellen. Die schwarzen Noten überwiegen die weissen bedeutend, wodurch die Komposition jene Lebhaftigkeit erhält, die der Text fordert. Ich setze diesen im Zusammenhang hierher:

Non trovo cos' alcun s'io non pago
Ne niun mi servirebbe d'un capello
Et tal si mostra mio caro fratello
Ch'alla botega poi lo trovo un drago
S'alcuna volta io compero da lui
Mi va trovando un parentado antico
Dicendo piglia, piglia
Jo nun lo darei altrui.
Jo mi trovo ingannato
Et poi gli el dico et lui risposte et domanda
Con cui vuol guadagnar

Se non fa col amico
Dicendo ch'il nemico
Non gli anderebbe mai alla botega
Et cosi dolcemente me la frega.

Ein heiterer Text also, mit witziger Pointe: es war natürlich, dass er eine andere Behandlung verlangte, als die im Schwange stehenden Madrigaltexte. Gosswins Schöpfung sticht denn auch nicht nur in der Faktur, sondern auch in ihrem ganzen Gegenstande von den Stücken der „altri spirti gentili" ab, die in der Sammlung vertreten sind. Ihre Munterkeit berührt in der Umgebung der herkömmlichen, sehnsüchtig schmachtenden Schilderung von Liebesleiden wahrhaft erfrischend. Mit Glück hat der Meister versucht, dem gedanklichen Aufbau der Schnurre auch in der Musik gerecht zu werden. Der 1. Teil ist gleichsam die Einleitung, in leichtem Plauderton gehalten, mit vorwiegender Verwendung kleinerer Notenwerte. Im 2. Teil kommt die allmähliche Lösung der Spannung. Zunächst malt er die Enttäuschung des Sprechenden, mit stufenweise fallenden Sextakkorden, eingestreuten Sextvorhalten und starker Benutzung mittelbarer Chromatik; von Wichtigkeit für die Festigung der gedrückten Stimmung, die zu schildern ist, sind auch die getragenen Minimen der Sextakkorde. Wirkungsvoll setzt sich hiergegen die Pointe „Discendo ch'il nemico non gli anderebbe mai alla botega" ab. Gosswin zeigt hier eine Kunst des Ausdrucks, die das Fehlen anderer Proben seiner madrigalesken Technik tief beklagen lässt.

Ein Eingehen auf die beiden andern Madrigale „Eolo crudel" und „Qual maraviglia", enthalten in Massimo Trojanos Musica de' Virtuosi 1569, ist nicht möglich; die Sammlung ist unvollständig, wir besitzen von ihr nur Cantus, Altus, Bassus und Quintus.

Gosswin gehörte nicht zu den Grossen, die die Geschichte der Musik unter die ihrigen zählt. Der Umfang seiner Begabung, deren reichste Entfaltung auf der Seite des Liebenswürdigen lag, liess es dahin nicht kommen — inwieweit die Ungunst der äusseren Umstände seines Lebens eine volle Entwicklung seiner Kräfte hinderte, mag dahingestellt bleiben. Eins aber ist sicher: der Meister hat ein Recht darauf, in erster Linie mitgenannt zu werden in der Schaar der hervorragendsten Jünger Lassoscher Kunst.

Anmerkungen zum 3. Teil.

[1]) Ambros, Geschichte d. Musik III, 3. Aufl. p. 370.

[2]) Proske, Musica divina, tom. I, Einleitung, pag. 52.

[3]) Ambros, Gesch. d. Musik III, 3. Aufl. p. 364.

[4]) Näheres darüber in Sandbergers Einleitungen zu den Madrigalbäuden der Lassogesamtausgabe. — Ferner bei Th. Kroyer, Die Anfänge der Chromatik im Madrigal des 16. Jahrh.

[5]) Nach der Terminologie Kroyers a. a. O.

[6]) Vergl. Motette „Timor et tremor" „Christe Dei soboles" u. a.

[7]) Es darf nicht ausser Acht gelassen werden, dass Gosswins Stellung zur Frage der symmetrischen Gliederung zwiespältig erscheint. Vergl. mehreres darüber in den Erörterungen zu den Deutschen Liedern.

[8]) Zarlino, Istitutioni harmoniche 1558, Lib. III, cap. 59: „I Musici costumano di dar principio alle lor Compositioni il piu delle volte per il Tenore et dopoi pongono il Soprano alquale aggiungono il Basso et ultimamente l'Alto."

[9]) Zarlino, Istitutioni harmoniche 1558, Lib. III, cap. 58: „Il Tenore è quella parte che regge e governa la Cantilena et è quella che mantiene il Modo o Tuono . . . . osservando di far le Cadenze à i luoghi proprii et con preposito."

[10]) Man vergl. auch das Motiv von Gosswins Messe Le mois de mai mit seinem durch die eingelegte Quinte nur schwach verhüllten Septensprung; aus der italienischen Litteratur jener Jahre ist mir kein ähnliches Beispiel bekannt.

[11]) Auch in den Koloraturen Gosswins lässt sich das konstatieren.

[12]) Vergl. den Brief des B. van den Feldt an Kurfürst August v. Sachsen (Beilage zum 1. Teil).

[13]) Bertolotti, La musica alla corte dei Gonzaga in Mantova. Mailand, Ricordi. p. 49, Brief vom 3. März 1576.

[14]) Franz Wüllner hat in der Partitur der Missa Cognovi Domine (kgl. Vokalkapelle in München) das Crucifixus als Solo bezeichnen lassen.

[15]) Den Zusatz a capella muss Wüllner bereits vorgefunden haben: bei einem so guten Kenner alter Vokalmusik und bei seiner gewissenhaften Art zu arbeiten, ist nicht anzunehmen, dass er von ihm herrührt.

[16]) Noch eine andere Messe Gosswins, die Missa super Cognovi Domine, wurde unter Wüllner für die Vokalkapelle spartiert. Die Partitur stimmt wörtlich mit der überein, die ich nach dem in der Hof- und Staatsbibliothek befindlichen Original angefertigt habe und wurde früher ebenfalls in der Hofkirche zu Gehör gebracht (vergl. die Besprechung in der Allgem. musik. Zeitung 1872, p. 278. Die Bemerkung dort, dass Gosswin ca. 1560 geboren worden sei, ist

natürlich vollkommen unbegründet). — Es ist nicht einzusehen, warum Wüllner bei der sog. Missa a capella eine Pietät verletzt haben sollte, die er hier, bei der Messe Cognovi Domine, auf das strengste beobachtet hat.

[17]) Vergl. über ihn Sandberger, Beitr. I, p. 39 ff.

[18]) Nach der Feststellung in Bossert, Die Hofkantorei unter Herzog Christoph von Württemberg. M. f. M. 1899. Am 28. Januar 1572 trat Daser sein Amt in Stuttgart an.

[19]) Dass Musikalien aus München nach Stuttgart mitgenommen wurden, ergiebt sich aus einem Briefe Dasers, abgedr. in Sandberger, Beitr. I, p. 46.

[20]) Paris 1843, p. 37.

[21]) Vergl. Eitners Bibliographie der Musiksammelwerke.

[22]) Vergl. J. J. Maier, Katalog der Handschriften d. Staatsbibliothek München, 1879.

[23]) Vergl. J. J. Maier a. a. O.

[24]) Nicht 1570, wie Fürstenau in der Allgem. Deutschen Biographie, Art. Gosswin sagt.

[25]) Damit sind also die Erörterungen, die Eitner in dem Artikel Gosswin, M. f. M. XI, 12 zur Entschuldigung Gosswins anstellen zu müssen glaubt, hinfällig.

[26]) Vorrede zu den Newen Teutschen Liedern.

[27]) Ebendort.

[28]) Newe Teutsche Lieder mit dreyen stimmen . . . . durch Juonem de Vento . . . . . München, Adam Berg, 1583.

[29]) In einer sich strenger an das Original anlehnenden Form jedoch als bei Lasso.

Ich, Bruno Hirzel, bin am 14. April 1876 in Essen a d. Ruhr geboren. Der Nationalität nach bin ich Schweizer. Nachdem ich März 1895 das Realgymnasium meiner Vaterstadt absolviert hatte, widmete ich mich an der technischen Hochschule in München 8 Semester hindurch dem Studium des Hochbaufaches. 1900 ging ich zur Musik über, studierte Kontrapunkt und Kompositionslehre an der k. Musikschule in München (bei Ludwig Thuille) und begann Herbst 1906 musikwissenschaftliche Studien an der Universität München. Meine Lehrer dort waren die Herren Professoren Sandberger, Lipps, Kroyer, Ranke, Riehl. Ihnen allen an dieser Stelle meinen Dank auszusprechen ist mir eine angenehme Pflicht.

G. HAFNER, MÜNCHEN, THERESIENSTR. 27.